30me Année Mars 1943

Cahiers du Sud

REVUE MENSUELLE DE LITTÉRATURE

SOMMAIRE

PIERRE EMMANUEL .... Cantos
LOUIS EMIE .... Cervantès et le Quijote
RENE NELLI .... Folklore
ANDRE DE RICHAUD .... Automne
MICHEL MANOLL .... Source des Mers

PORTRAITS

M. SAINT CLAIR .... Félix Fénéon

TÉMOIGNAGES

RENE BERTELE .... Dangers d'un Classicisme
LUC ESTANG .... D'une influence religieuse en Poésie
GEORGES LORRIS .... Déclin de la Poésie

NOTES - COMPTES-RENDUS

LA POESIE, par Léon Gabriel Gros ; LES LIVRES, par Joë Bousquet, Emile Dermenghem, A.B.D. ; REVUE DES REVUES, par Jean Tortel ; LE THEATRE, par Georges Neveux ; LA PEINTURE, par Gabriel Bertin ; ECHOS ET CONFERENCES, par Marcel Brion, J. T. et G. B.

10, Crs du Vieux-Port
MARSEILLE

11, Rue de Médicis
PARIS - (VIe)

Le N° : 15 frs

13 AVRIL 1943
DÉPOT ÉDITEUR
8 Z. 24087

N° 254. 30me Année Mars 1943

Cahiers du Sud

Tome XIX. — 1er Semestre 1943

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE B.N. IMPRIMÉS

CANTOS

Ce fou
sur toutes les routes
à tue-tête appelle son dieu

« O fou ! ton dieu
c'est ton ombre que tu déchires
aux pierres des chemins perdus »

mais lui : « Je n'ai point d'ombre
ma tête est le soleil ».

Il rit encore
qu'elle est déjà sur lui
la nuit sans ombre
où dieu le fuit.

***

Au revers de mon âge
s'est usée l'effigie
ô moitié de ma vie
j'ai perdu ton visage.

Battant fausse monnaie
je suis riche en visages
hélas de moi ! qui n'ai
pas un liard de vrai.

*
**

J'ai dans le sang l'odeur des pluies
l'odeur de bête patiente
qui monte du poil de la nuit.
Par l'ombre à mes pieds pourrissante
vivant je retourne au terreau :
et l'âme mêlée spongieuse
aux feuilles tassées par les eaux
j'aime sentir ma mort boueuse
coller à mes pas qui font eau.

*
**

Après les élancements de la montée
et sous les pieds vos silex ô rythmes
Après le vent qui suffoque le silence
et mord la corde la caresse la reprend
plonge dans l'ombre et fond, se calme au long du songe
puis s'épuise à se poursuivre et casse enfin
archet qu'anime un ange fou de plainte

Quand les fibres de la hauteur, brisées
cesseront de cingler mon visage,
Quand aux à-pics discords succèdera

l'andante des grands monts allongés sous la lune
Quand la neige de dieu s'étendra devant moi
océan d'ailes sans un souffle

Alors j'avancerai d'un pas hors de moi-même
ce sera le dernier.

***

Battent les portes
de ta maison
un vent t'emporte
de déraison

Vienne décembre
aimé des morts
sonner aux chambres
l'adieu d'un cor

O fou qui sonnes
quel temps glacé
l'Enfer frissonne
dans ton passé

***

Dans la demeure vide
un cristal retentit
septembre qui se brise
aux longs doigts de l'oubli.

La pluie déserte pleure
aux vitres du passé
un fleuve au loin descend les heures
sous le ciel effacé

O quelle âme sans cesse
secouée de sanglots
partage la détresse
déchirante des eaux

*
**

Les pas sous la lune décroissent
longtemps
Quel passant dans l'âme lasse
rythme le temps

Entends l'inconnu qui s'avance
vers tes confins
son premier pas dans le silence
sera ta fin

*
**

Dans le silence
l'abîme luit
d'une distance
jamais franchie

Un arbre penche
dessus l'oubli
fleurie, la branche
atteint à Lui

Pierre EMMANUEL.

CERVANTÈS ET LE QUIJOTE

On répète, en Espagne où c'est le plus commun des lieux communs, que la publication du *Quijote* marque l'apogée du Siècle d'Or. Sans doute, et qui dit « apogée » sous-entend « synthèse » — et si le *Quijote* apporte soudain à ce même Siècle d'Or sa synthèse de chair et d'os, de passion et d'aventures, c'est que Cervantès, maître de sa pensée et de sa plume, savait mieux qu'aucun autre de ses contemporains ce qu'il voulait et ce qu'il faisait. Sans doute n'ignorait-il pas aussi de qui et de quoi ce Siècle d'Or était issu, toutes choses qui lui imposaient de jeter, de mélanger et de rassembler dans son œuvre les éléments les plus lointains et les plus disparates dont son époque devait, grâce à lui, décanter les essences, filtrer les eaux impures pour aboutir à cette conception limpide et exacte de l'œuvre d'art représentative d'une tradition dont elle installait, une fois pour toutes, les premières assises.

L'avènement du Siècle d'Or (de l'Age d'Or plutôt puisqu'il s'étend sur deux siècles) possède un caractère inattendu, brutal, volcanique. Dans le même temps, en France, la Renaissance, innocente complice de cette évolution rationnelle qui a toujours conduit les destinées de notre littérature, tournait le dos au Moyen-Age, découvrait les antiquités grecques et romaines et, de retour des guerres d'Italie, préparait et annonçait le Siècle de Louis XIV qui allait devenir pour nous un autre Siècle d'Or. Rien de semblable, de l'autre côté des Pyrénées. Tout de suite, le Siècle d'Or prend position et brûle sa propre étape. Il étale au grand jour une richesse multiple et désordonnée, s'enflamme des mille embrasements de la Poésie, du Roman, du

Théâtre, de la Peinture et de la Mystique. Poésie, roman, théâtre, peinture, mystique atteignent, d'un seul coup de talon, de vierges sommets vertigineux. Tout est porté à son paroxysme, à sa plus grande et sa plus nombreuse expression. Où, en France, on filtre, on épure, on déblaie patiemment le terrain, en Espagne on prend place aussitôt sur un sol déjà encombré, on exploite ses richesses, fussent-elles hétéroclites ou périmées, et, avec fièvre, avec hâte, on construit des cathédrales de prose et de vers.

Certes, le Siècle d'Or, cette mue violente de l'Espagne (et pour nous, Français, comme prématurée) surgit à son heure, dans un climat bien fait pour précipiter toute floraison et tout épanouissement. Il va, du même coup, devenir le confluent de deux courants esthétiques qui grossissent de leurs flots différents une pensée encore tâtonnante et indécise sur le choix qu'elle fera de sa direction.

Il y a, d'un côté, ce courant éminemment national et populaire qui prend sa source dans « Mio Cid », irrigue, « La Celestina », les « romances », les romans picaresques ; ce courant, sorte de rapide, de gave, mené par sa seule fantaisie, aime les ressacs, les haltes romantiques, les chutes verticales, les horizons imaginaires. Il a pour lui la liberté de ses caprices, la spontanéité de ses élans. Lope de Vega, le Gongora des « Letrillas » et jusqu'à Sainte Thérèse et Saint Jean de la Croix sauront se désaltérer à ses eaux tumultueuses et vivifiantes.

De l'autre côté, il y a ce courant raisonnable et pondéré, classique d'allure et d'aspect, qui, ayant submergé l'Italie, envahit la France et entraîne en Espagne le paisible reflet des nostalgies latines, l'amour de la Grèce, de la pureté, de la beauté qui s'ordonne, de la connaissance, de la culture : Garcilaso de la Vega, Cervantès, Tirso de Molina, Calderon, Gongora, Quevedo...

Le Siècle d'Or est né, un jour, de la miraculeuse conjonction de ces deux courants, de ces deux antithèses. Ailleurs qu'en Espagne, ils eussent aussitôt fait

taire leur propre voix et leur duo n'eût été bientôt qu'un seul chant monocorde. Là-bas, au contraire, s'ils s'unissent l'un à l'autre c'est à la condition que l'un et l'autre conservent une liberté plus active, qu'il y ait un mutuel échange de ressources, une complexité plus aiguë dans leur nouveau comportement, une émulation sans équivoque mais susceptible de donner aussitôt les résultats les plus probants.

L'œuvre qui allait, aussitôt écrite et publiée, recueillir dans son sein d'aussi contradictoires contingences, qui allait connaître tous les tiraillements de ce dualisme sans en subir jamais que les conséquences fécondes, le *Quijote* ne pouvait être que ce qu'il est : un livre-clé, où le jeu d'une double influence n'interviendrait pas seulement dans sa chair et son cœur, mais encore et aussi dans sa façon de se vêtir, de marcher, d'être gai ou triste, où tous les contraires, dans la plus adroite partie de cache-cache, ménageraient d'astucieuses surprises, des recoupements inattendus, — toute une orchestration dont l'harmonie consisterait à concilier les inconciliables, à mettre tous les paradoxes du fond et de la forme au service de la vérité humaine.

Tous les paradoxes : si Cervantès n'avait pour eux le culte ingénu dont il les entourait avec tant de franchise et de bonne grâce, il manquerait à sa patrie et la trahirait. Il ne serait plus le grand écrivain espagnol par excellence, mais simplement un grand écrivain apatride... Par bonheur, ou plutôt par le fait d'une habitude ancestrale dont pas un de ses compatriotes n'a jamais pu se débarrasser, Cervantès pousse le paradoxe dans ses derniers retranchements. Il faut croire, en effet, qu'il trempait sa plume dans deux encriers à la fois : l'un débordait d'une grosse encre populaire, lourde et légère tout ensemble, un peu acide mais combien prête à colorer toutes les fantaisies, toutes les extravagances de l'imagination ; l'autre, par contre, était à peine empli d'une encre fluide et claire, distillée, affinée, propre à se plier à tous les gongorismes de la pensée et à toutes les exigences d'une forme qu'on aimait déjà précieuse et alambiquée. Jusqu'ici, sans doute, rien

d'anormal. Mais où Cervantès agit en authentique Castillan, où il ruse avec lui-même et à bon escient, c'est lorsque, au moment où il entreprend d'écrire un chapitre dont le tour doit être spontané, direct, aéré, populaire, ce n'est point dans la grosse encre qu'il trempe tout de go sa plume, mais dans l'autre qui lui livre aussitôt une matière élégante et policée, peu faite, semble-t-il, pour servir à de tels exercices. De même, lorsque Cervantès voudra à son tour se montrer élégant et policé, on présume d'ores et déjà qu'il n'usera point de la même encre — mais plutôt de l'autre, celle qui a la densité du gros vin que l'on boit dans les auberges de rencontre.

Classique et populaire à la fois (un Racine qui cumulerait avec un Rabelais), conjuguant l'un avec l'autre et vice-versa : voilà donc Cervantès équilibrant son *Quijote* dans un déséquilibre concerté, transposant l'un de ses registres sur l'autre, brouillant audacieusement les cartes et, en définitive, réalisant cette invraisemblable gageure de mener à bien un chef-d'œuvre dont le ton, l'accent, la signification dérobent à tous les domaines du Classicisme et du Romantisme leurs vertus natives et leurs éléments constructifs.

A ce dualisme de la forme qui équivaut pour nous à la plus subtile orchestration, répond évidemment un autre dualisme sur lequel il nous faudra revenir : celui du couple Quijote-Sancho. Et, si l'on voulait s'aventurer plus loin encore dans l'exploration intime du livre, on y découvrirait également une étrange ressemblance entre Cervantès et son héros, tous deux avides de gloire et s'efforçant de l'obtenir, Quijote par les armes, Cervantès par la plume...

Il serait puéril et élémentaire de limiter les intentions du *Quijote* à une simple satire humoristique des romans de chevalerie, à un « autodafé » littéraire. Certes, je sais bien que, à la dernière page de son livre, l'illustre Manchot a écrit : « Mon désir n'a été autre que de livrer à l'exécration des hommes les fausses et extravagantes histoires des livres de chevalerie qui, par celles de mon véritable don Quichotte, ne

vont plus qu'en trébuchant et tomberont tout à fait sans doute ».

Que le dessein initial de Cervantès ait donc été de réagir contre le fatras innombrable des « Amadis », des « Palmerins » et autres productions envahissantes qui sévissaient en Espagne au XV^e^ siècle avec une abondance déconcertante, sans doute. Il n'est pour s'en assurer que de relire, dans le chapitre XLVII de la première partie du *Quijote*, le truculent et décisif réquisitoire du chanoine de Tolède, et l'on verra de quel bois se chauffe l'auteur à l'égard des romans en question. C'est une condamnation péremptoire — encore que Cervantès, dans certains « hors d'œuvre » de son œuvre elle-même, n'hésite pas une seconde à tomber dans les erreurs qu'il dénonce et fustige avec tant de verve... Avec ce monologue du chanoine de Tolède, certains ont encore élargi le débat : il ne s'agit plus des seuls romans de chevalerie, mais d'un épisode de la grande querelle des « classiques » et des « modernes », querelle qui se termine, en France, par le triomphe du classicisme et par celle du modernisme en Angleterre et en Espagne. Cervantès, féru de culture classique et d'instinct honnête homme citant volontiers Virgile et Ovide, Pétrarque et l'Arioste, se range naturellement parmi les défenseurs de l'ordre et l'on est en droit de se demander si, au fond, disciple d'Aristote et d'Horace, il ne cherchait pas tout simplement à égaler les gloires de la Renaissance italienne — dont l'influence avait été si vive en Espagne, après les guerres d'Italie, que certains écrivains castillans avaient abandonné leur langue maternelle pour écrire leurs œuvres dans celle de Pétrarque et du Dante ?

« Mélodrames de l'époque cervantine », les romans de chevalerie, en dépit de leur vétusté, de leur invraisemblance et justement à cause d'elle peut-être, jouissaient encore au début du XVII^e^ siècle d'une vogue contre laquelle un esprit aussi bourrelé de bon sens que Cervantès et aussi respectueux des grandes traditions d'ordre et de mesure se devait inévitablement de réagir.

A tous les étages de la société espagnole, on savou-

rait à qui mieux-mieux les romans de chevalerie : dans le *Quijote* lui-même, le curé, le barbier, l'aubergiste, sa femme, sa fille et Maritorne s'en délectent. Sur un autre terrain, on surprend Sainte Thérèse avouant que sa mère et elle mettaient toute leur « ingéniosité à les lire » tandis qu'à Yuste, après l'abdication, Charles-Quint prisait fort « Amadis ». Et Lope de Vega en personne... — n'eût-ce été que pour échauffer sa bile contre son pire ennemi, Cervantès... Tout de même, les dites élucubrations avaient dressé contre elles tout le brillant de la classe intellectuelle : notre Cervantès en Espagne, Montaigne en France, Ben Johnson en Angleterre, — sans omettre l'intervention des pouvoirs publics : l'interdiction, en 1552, d'imprimer des romans de chevalerie et l'*autodafé*, un an plus tard, des Cortès de Valladolid.

Servi par son instinct, Cervantès ne dut pas perdre beaucoup de temps à trouver la meilleure formule susceptible de porter un coup fatal aux romans de chevalerie : il parodia, mais avec son génie.

Si le génie n'avait pas tout entier dicté le *Quijote*, il n'aurait certainement pas dépassé le cap, certes pittoresque, d'un bon roman de l'espèce picaresque, — ce « Lazarillo de Tormès », par exemple, dans lequel Cervantès n'a pas manqué de puiser quelques traits — ou même celui d'un bon roman de chevalerie qu'il aurait naturellement dépouillé de ses invraisemblances et de ses fautes de goût. Mais l'homme qui devait écrire le *Quijote* s'appelait Miguel de Cervantès et il devait atteindre immédiatement des sommets qui, jusqu'ici, étaient demeurés absolument vierges parce que, avant lui, l'homme, prisonnier des mythes, n'avait pas eu la franche audace de se mesurer avec eux.

Sur ces sommets, où le Moyen-Age confinait l'homme en compagnie de Dieu et des Anges, Cervantès part à la rencontre de l'Homme et il le trouve : c'est l'Homme seul et nu, avec son lot de passions et d'illusions, l'Homme vrai, fils de la Nature, sans d'autres attaches qu'avec lui-même. Il ne s'agit plus désormais de tradition, de morale. Il s'agit maintenant de réa-

lités et de vérités. Pour la première fois, un écrivain met au monde un héros qui n'en est point un, qui ne participe ni aux jeux de la fable ni aux enchantements du mythe.

« Tous deux nous sommes faits pour n'être qu'un ». Pour la première fois, l'écrivain et son héros se confondent. Ils sont faits de la même chair. Cervantès aime Quijote comme un père — et ce père est tout amour pour son fils, c'est-à-dire indulgence, charité, compassion, toutes choses qu'il essaiera de dissimuler derrière un humour, une jovialité, une condescendance affectueuse dont personne ne saurait être dupe. Tout amour, oui, puisque, aimant son Quijote tel qu'il est (voilà bien, certes, la plus belle preuve de l'amour), il lui pardonne en bloc ses erreurs, ses faiblesses, ses folies, il connaît ses exactes limites, les propres limites de cette condition humaine dont le drame enfin peut se jouer au grand jour.

Le *Quijote*, première conquête du réalisme, — mais d'un réalisme qui ne s'est point d'un seul coup épuisé et qui a, au contraire, élargi à l'infini son domaine, tout en conservant une efficacité immédiate grâce à la merveilleuse plasticité de ses héros. Le *Quijote*, aussi, premier roman moderne dans le sens le plus large du mot, qui met l'espèce humaine en contact avec les forces quotidiennes de la Nature, les contingences, les nécessités...

De même que ce serait diminuer le génie créateur de Cervantès que de réduire ses intentions à une seule parodie des romans de chevalerie, de même ce serait à dessein ignorer sa philosophie profonde que de restreindre l'élément constructif de son œuvre au seul pittoresque extérieur, voire caricatural, du couple Quijote-Sancho. L'entité humaine Quijote-Sancho déborde le cadre qu'elle semble elle-même s'assigner, elle dépasse de loin son propre but. Pour peu qu'on suive ses traces, on s'égare bientôt dans la multitude des chemins dont les stylisations, les interprétations et les symboles ont compliqué et compliquent encore son itinéraire.

*
**

Une œuvre d'art ne se dépasse elle-même qu'à la condition de devenir, un jour, un chef-d'œuvre. Et elle ne devient un chef-d'œuvre que lorsqu'elle éclate de toutes parts, découvre subitement de secrètes richesses jusque-là insoupçonnées, prolonge et répand au delà de ses vertus initiales ses racines et ses branchages. Eclatement, dilatation, ce phénomène ne saurait être possible que si le sous-sol que l'artiste a fouillé est riche, par avance, d'une humanité immédiate et constante.

On ne peut plus contester aujourd'hui que cette terre manchègue que Cervantès a fouillée dans tous les sens pour la jeter, vivante et mouvante, sous les pas aventureux de Quijote et de son écuyer ne soit justement saturée d'une matière capable de produire, sous la poussée de la moindre semence, le plus bel arbre, la plus belle fleur, le plus beau fruit.

Quijote n'est plus désormais le seul Quijote, Sancho le seul Sancho. Leurs silhouettes, taillées en plein bois par l'unique main du soldat de Lépante, s'animent, se dédoublent, se désincarnent pour se réincarner différemment et ces ombres interchangeables dont elles s'auréolent se mettent bientôt à vivre cette vie qui leur était promise depuis toujours : miracle de l'accomplissement (1).

---

(1) L'exceptionnelle attraction spirituelle que le **Quijote** exerce en Espagne depuis sa publication ne saurait autrement s'expliquer que par une identification ténue et subtile de ses deux héros avec l'élément statique et personnel de l'espèce espagnole, qu'il s'agisse de l'homme de la rue ou de l'intellectuel. L'homme de la rue, certes, s'y retrouve d'instinct — et l'on sait combien l'instinct peut être aigu et fécond dans ce peuple. L'intellectuel, lui, savoure dans le **Quijote**, outre ses beautés strictement littéraires, — sa langue, son style, sa composition, — ses propres vertus, ses propres vérités : ce mélange de sagesse et de folie, cette synthèse de ses contradictions, de ses tiraillements, de ses passions. A force d'avoir mis ce livre à l'épreuve, de grands écrivains espagnols — Americo de Castro, Unamuno, Madariaga, Ortega y Gasset, Maeztu, — ont découvert en lui la plus belle raison de croire à leur propre nécessité et il n'est pas un seul d'entre eux qui n'ait ajouté au livre lui-même sa contribution personnelle, — comme si le fleuve Quijote quittant brusquement son lit, envahissait des terres nouvelles, se les appropriait un moment et y déposait, en se retirant, les plus substantielles alluvions.

Quijote et Sancho coupent l'homme en deux. Il y a, d'un côté, l'idéalisme, le libéralisme et, si l'on veut aller jusqu'à l'extrême, le socialisme ; il y a, de l'autre, le réalisme, le scepticisme, la réaction. A eux deux, ils échafaudent le monde moderne, creusent ses terrassements et c'est, alors que l'Espagne après Charles-Quint et Philippe II semble devoir stabiliser le pouvoir absolu et l'asseoir pour toujours sur une puissance quasi-universelle, une prophétie inattendue. L'homme est désormais placé devant ses possibilités et ses ressources : à partir du *Quijote*, il peut, s'il le veut, tenir compte de lui-même et ramener à lui-même toutes les questions et tous les drames. Il a le choix entre deux prototypes, un choix qui sera peut-être malaisé parce que Cervantès lui signale les échanges, les transactions possibles et peut-être aussi parce que Quijote passe communément pour un fou.

Il conviendrait de prouver ici non point le contraire mais de soumettre à une procédure moins hâtive les pièces d'un tel procès. S'il est fou, Alonso Quijano (don Quijote par la grâce de Cervantès) ne saurait l'être de façon permanente, ascendante et, s'il a pu parfois le paraître — qui ne commet de semblables erreurs sur soi-même ? — il ne laisse pas d'avoir aussi de troublants et de soudains éclairs de sagesse. Et puis, il n'existe point de fous qui guérissent un jour de leur mal : ce n'est point le fait de don Quijote qui, au terme de ses équipées, change de peau pour reintégrer celle d'un homme sage et réfléchi : Alonso Quijano.

Au physique, don Quijote fixe pour l'éternité le type le plus pur, le plus formel de l'hidalgo espagnol, « sec de chair, maigre de visage, grand mangeur, ami de la maison ». Comme son oisiveté, sa courtoisie est proverbiale ; les bons et les grands sentiments l'obsèdent et il a la hantise de l'honneur, cette religion que l'Espagne entretient, depuis plusieurs siècles, à côté de l'autre. Mais il y a dans l'existence quotidienne de son Quijote beaucoup plus de lectures que de sommeil. Prodigue de son imagination, atteint d'une sorte de

bovarysme héroïque, il connaît la nostalgie de la gloire et, ne pouvant autrement la conquérir qu'en l'inventant de toutes pièces, il l'invente — et c'est, par exemple, l'hallucination symbolique des moulins à vent...

Jusque là pourrait-on tout au plus taxer d'extravagance un héros qui, à son insu, porte en lui son ennemi le plus terrible : l'ultime conscience que tout n'est qu'illusion. Mais peut-on, en fin de compte taxer à bon droit de folie un homme qui, un jour, se laisse gagner par la sagesse, une sagesse dont l'étoffe a la dureté et l'âcreté du scepticisme mais qui n'en est pas moins de bonne qualité ? Le *Quijote* ne posséderait pas cette grande signification humaine s'il ne confondait justement, dans l'âme d'un seul héros, cette soif d'illusions et ce besoin de connaissance de soi.

La tradition, toujours sommaire, a simplifié jusqu'à le déformer la dualité Quijote-Sancho. Certes, dans la première partie de l'œuvre, Cervantès semble s'obstiner à consolider cette tradition : le mythe de Dulcinée, par exemple, lui permet de dresser, l'un devant l'autre, dans une antithèse plus extérieure que profonde, l'idéalisme *conscient* de Quijote et le réalisme *instinctif* de Sancho. Par la suite, la même dualité s'affirme beaucoup plus complexe et le parallélisme avec lequel elle renforce ses ramifications demeure, il faut l'avouer, une des grandes trouvailles du Manchot.

Quijote et Sancho s'opposent mais se complètent. L'un ne va pas sans l'autre et l'un et l'autre transposent sur une autre clé leur tessiture personnelle. L'illusion les habite tous les deux : chez Quijote, c'est Dulcinée — et il y a ici un mythe ; chez Sancho, c'est l'île de Barataria — et il y a là une réalité. Il faut ici admirer la cruelle philosophie cervantine qui favorise l'écuyer aux dépens du maître puisque, effectivement, Sancho devient gouverneur de son île tandis que don Quijote perdra son temps à soupirer pour Dulcinée. Mais il y a mieux, dans ce livre qui se joue de toutes les complexités psychologiques : il y a là la quichotisation de Sancho et la sanchification de Quijote.

Car il y a, en effet, interpénétration intime des personnages, tout comme on en trouve communément dans les vieux ménages. C'est la suprême astuce de Cervantès pour dérouter des commentateurs trop pressés de situer ses deux héros dans un climat stabilisé une fois pour toutes, de les figer dans des attitudes trop commodes et trop synthétiques — toutes choses avec lesquelles son romantisme avant la lettre ne pouvait évidemment composer. Cette interpénétration des personnages, cette interinfluence jouent pour Quijote comme pour Sancho. Dans l'un comme dans l'autre, elles commandent autant de réactions inattendues, autant de sensibles métamorphoses.

Il faut rouvrir les dernières pages du *Quijote*, sorte de « lento maestoso », au cours desquelles nos deux héros, ayant couru à quelques-unes près, les mêmes aventures, reprennent mélancoliquement le chemin du retour. Le duo Quijote-Sancho a interverti ses personnages. Quijote parle avec la bouche de Sancho et ce dernier avec la bouche de Quijote. Misérable écuyer d'un chevalier errant, Sancho étale sans vergogne l'orgueil d'un homme que la fortune a comblé : n'était-il pas, hier, gouverneur tout-puissant d'une île ? Mais il semble aussi qu'à certains contacts, dont il ne pouvait soupçonner l'importance au début de ses aventures, Sancho ait, à son insu, perfectionné une sagesse jusqu'ici fort rudimentaire. S'il a perdu en simplicité, s'il dit volontiers *nous* maintenant, lorsqu'il parle de son seigneur et de lui-même, si le vocabulaire dont il use désormais n'est pas exempt d'une certaine emphase toute quichottesque, il n'en apporte pas moins à son maître désemparé la grande révélation de lui-même, lorsque, s'adressant au village natal dont les fumées tremblent sous ses pieds, il s'écrie : « .... Reçois aussi ton fils don Quijote qui, s'il arrive vaincu par des bras étrangers, revient vainqueur de lui-même, ce qui, selon ce qu'il m'a dit, est la plus grande victoire que l'on puisse désirer ».

Vainqueur de lui-même, mais à quel prix ? La lassitude et le désenchantement habitent maintenant l'âme

et le cœur de Quijote. Finis les beaux exploits, les grandes amours, les périodes sonores et grandiloquentes dans l'oreille d'un écuyer attentif et sceptique. Sceptique ! C'est maintenant à lui de l'être et de l'être à ce point que, sur son lit de mort, il s'écriera : « Félicitez-moi de n'être plus Quijote de la Manche mais Alonso Quijano... Je reconnais ma folie, je fus fou, maintenant je suis sage ». Et, suprême hommage au Sancho des beaux jours, prototype du gros bon sens populaire, il rendra le dernier soupir sur un de ces proverbes dont le même Sancho était naguère si volubilement prodigue : « Dans les nids de l'an passé, il n'y a point d'oiseaux de cette année... ».

Quijote-Sancho, Sancho-Quijote : la boucle est bouclée ou presque mais le livre demeure à la libre disposition des hommes qui voudront encore s'attarder à le méditer et à l'explorer. Il demeure et, avec lui, toute une philosophie qui a cessé d'être uniquement et typiquement espagnole pour devenir universelle et qui a enrichi le patrimoine spirituel de l'humanité d'un chef-d'œuvre à sa mesure.

Lorsqu'on parcourt le domaine littéraire de l'Espagne, on rencontre les plus expressives et les plus formelles richesses : un Calderon de la Barca, par exemple, que l'on doit considérer comme le plus grand poète de ce pays et dont l'œuvre gigantesque est un hymne perpétuel à la gloire du tragique espagnol comme les pierres de l'Escorial sont celui de la Religion espagnole à la gloire de Dieu. Mais si le génie de Calderon est assuré de vivre, au delà des Pyrénées, tout le temps que, là-bas, des hommes parleront sa langue, il n'a pu franchir les frontières avec autant d'aisance que le *Quijote* de Cervantès. C'est que le *Quijote*, tout en constituant lui aussi une somme du tragique espagnol, répondait inconsciemment aux besoins d'une humanité qui l'appelait de tous ses vœux. Est-ce à dire que l'universalité d'une Espagne qui embrassait alors une partie de l'Europe et toute l'Amérique jusque là découverte soit pour quelque chose dans l'universalité spirituelle du *Quijote* et que, dans ce pays

largement ouvert sur le Monde, l'œuvre qui avait mûri dans le cerveau d'un de ses enfants, témoin de la victoire de Lépante, devait immanquablement connaître la même fortune, le même débordement, la même gloire ? Il n'y a là, certes, qu'une hypothèse un peu gratuite, qui ne vaut que par l'interprétation qu'on voudra bien lui donner ; mais n'est-il pas constant qu'à l'apogée historique d'un peuple corresponde aussitôt, une apogée spirituelle, comme si, par une sorte de synchronisme quasi-automatique, le génie surgissait brusquement des profondeurs, à l'appel des victoires et des conquêtes ?

Le *Quijote*, s'il n'appartient plus à la seule Espagne, si l'Europe et les autres continents en ont fait désormais un de leurs aliments les plus substantiels, incarne à leurs yeux, le meilleur, le plus immédiat et le plus constant visage de l'Espagne. Quijote et Sancho, où les rencontrer ailleurs que dans ces plates étendues des « campos » de Castille ou de la Manche ? Où découvrir, sous d'autres cieux, tant de folie, tant de faconde, tant de subtilité et de bon sens ? Où découvrir encore, dans une œuvre vieille de trois siècles, écrite dans une langue qui prolonge jusqu'à nous sa gaillarde jeunesse, son alacrité, sa verdeur, son sel, son pathétique, un héros aussi positivement espagnol que don Quijote et, partant, aussi farouchement individualiste que lui, à cause de ce sentiment tout personnel de l'honneur que l'ingénieux hidalgo alimente en lui-même et qui détermine tous ses gestes, toutes ses attitudes, toutes ses randonnées ?

« Tous deux nous n'étions faits pour n'être qu'un... ». Cervantès-Quijote-Sancho : la trinité humaine en une seule personne. Il ne pouvait être question de cela ailleurs qu'en Espagne où tout devient aussitôt singulier, unique, passionné.

Et que dire, encore, du destin du *Quijote* ? Créé et mis au monde pour l'accidentelle raison que l'on sait, il explose soudain et condense, du même coup, une race, un climat. Après lui, plus rien — mais ce néant a-t-il quelque importance lorsque le *Quijote* peut se

prévaloir d'avoir été le premier roman des temps modernes ?

Toute l'Espagne est fière de ce fils douloureux, de ce Cervantès qui écrivit son chef-d'œuvre « partout où l'incommodité a son siège ». Et comme l'on comprend, aujourd'hui, lorsqu'elle est la proie du désarroi ou du triomphe, qu'elle se retourne vers lui, qu'elle s'attache à lui de toutes ses fibres ! Non point pour y chercher un enseignement ou un exemple, mais pour s'y retrouver et s'y aimer.

Louis EMIÉ.

FOLKLORE

Le géant d'air en robe de délicatesse
passe nuit et jour sur les seigles fous
sur les chants d'oiseaux sur les amoureux
qui font les morts dans les prés heureux

L'eau en courroux en diamants en larmes
vole une enfant dont le cœur est perdu
vole une enfant qui la nuit s'évapore
et devient chatte aux bras d'un assassin

Le château mort qui revit à la lune
jette une pierre au fond de son puits : glou !...
jette ses clefs au fond du puits sans fin
jette un grand cri pour ne pas s'envoler

Mais il s'envole avec la lune éteinte
le géant d'air marche encore dans la nuit
toujours sans bruit jusqu'à la fin des nuits
et l'eau s'étrangle en avalant la nuit

Reste le sommeil amoureux
de nos femmes de nos ombres
qui nous regarde venir sur la route
tristes et seuls sous nos capuchons.

(Traduit du provençal)

René NELLI.

AUTOMNE

Pour Henri Rode.

La nuit était montée lentement jusqu'à lui. Elle avait rempli d'abord les combes tapissées de pins noirs puis sournoisement dévalé avec lourdeur les arêtes caillouteuses. Et encore se répandant dans les creux ; puis marchant et roulant entre les gorges. Bientôt la montagne en avait été accablée. Elle avait cessé de frémir comme une grosse bête que le sommeil prend et qui, peu à peu s'immobilise dans ses pattes repliées sous le ventre. Le sommeil ensuite atteint la tête et les deux beaux yeux de feu sur les cailloux blancs en traînées. Ils regardaient, ces yeux, encore le soleil couchant loin sur la mer au bout du monde. Quand on veut toucher le soleil qui se couche et le prendre dans sa main, il faut toujours, même si on rencontre des creux et des collines, des arbres et de longues planches de désert, arriver sur une plage bordée de sel et qui rissolle en écumes.

Au bord de la mer, au fond du brouillard de novembre, il avait vu le Palais des Papes d'Avignon briller, carré et pas plus grand qu'un morceau de sucre.

Garcia aimait cette montée ; cette descente de la nuit et ces gros blocs de velours qui tombaient on ne savait d'où dans le puits et puis rejaillissaient en gerbes. Ils lui annonçaient le pardon de la journée. Le pardon quotidien d'avoir vécu un jour de plus. Chaque matin, il se demandait s'il avait le droit de vivre le jour qui se levait, coupable d'avoir négligé son âme la veille. Il l'avait retrouvée cette âme un jour, en cherchant n'importe quoi dans le grenier. Il ne l'avait pas reconnue tout d'abord. C'était une vieille

défroque. Rutilante autrefois et mangée aux mites à présent ; elle avait vêtu son corps au bal masqué où il avait rencontré pour la première fois la Débauche qui l'avait entraîné par de grosses chaînes bruyantes quand il était bon de faire cliqueter quelque chose pour épater les amis devant le monde et quelquefois par des fils implacables et traîtres comme la chanterelle du violon qui, bien tendue, si elle est en acier, coupe toutes les roses de Mozart. Ainsi ligoté, il était arrivé au bord du gouffre, il ne savait pas si c'était le matin ou le soir. Il avait seulement entendu une grande porte se refermer et la Mauvaise Vie était partie laissant à sa place un trou qui traversait le silence de part en part. Les cailloux que chaque année lançait au fond avant de sentir le pourri retentissaient sur l'ombre humide et qui puait la terre des morts in-dé-fi-ni-ment.

Il avait rencontré Mario et Mario avait juré de repriser l'âme, de faire briller le clinquant encore et d'en faire un vêtement présentable.

Garcia attendait chaque soir cette heure comme une visite du ciel, et entre le jour et la nuit, dans le moment de brouhaha plus silencieux que le reste du temps, où les étoiles prennent, en se bousculant et sans jamais se tromper, leur place respective, une peur subite l'étreignait. La peur grise et duvetée qui serre le cœur pareille à un oiseau apeuré et chaud qui s'effraie et dont les pattes rouges se crispent sur votre poitrine. Cette peur qu'on voudrait faire s'envoler et qui s'agrippe, qui vous supplie de la garder et qui vous blesse.

Entre la débacle des morceaux du soleil qui chaque soir se heurtait aux tours du Château des Papes et les étoiles à petits pas gagnant le haut du décor par les mille sentiers de la montagne et la lourde lune volant bas, pleine de miel, il y avait cette heure en lui qui amenait les pas de Mario et tout son cœur changeait de signe. C'était l'heure où toutes les comètes sautaient au bord de l'horizon comme des poissons hors de l'eau ; où les étoiles filantes s'arrêtaient brusquement dans leur chute vertigineuse.

Il n'avait pas de montre. Vous voyez un pauvre réveil obligé de marquer le pas au milieu de cet océan sans queue ni tête! Et l'approche de Mario venait du fond de lui. Il n'avait pas besoin d'y penser. Ses mains toutes seules faisaient le feu quand la Combe du Soldat était pleine jusqu'au bord ; quand la maison rouge était noyée, la soupe commençait à bouillir. Puis, il disposait les deux assiettes sur la table, il tirait le vin et allait se mettre sur la porte. On n'y voit pas à six pas, mais on sait qu'il y a foule dans la montagne. Les oiseaux de nuit regardent à la fois dans tous les coins de la rose des vents. Le renard lèche ses babines et l'œil d'un perdreau luit comme une perle au bout de son nez. Il y a même des coquillages refermés depuis dix mille ans sur des secrets que personne ne vient chercher...

Une laie et ses cinq marcassins processionnaient entre les pins et les pattes faisaient rouler les cailloux comme le bruit de la pluie sur les tuiles. Il y a dans le Mont-Ventoux un seul papillon de race exquise et noble que des savants rouges viennent rencontrer du fin fond de la Suède. Pétrarque est tombé nez à nez avec un de ses ancêtres quand il a fait la fameuse ascension qui épate tellement mon ami Cingria. Ce papillon ne se trouve qu'en Suède. Aussi, Garcia se demandait justement pourquoi les savants viennent du seul endroit du monde où on trouve le même, à foison. Il évoquait aussi, debout sur le seuil, et les regards coulant sur les pentes du mont, sans voir, pour reposer ses yeux, Pétrarque lui-même; Pétrarque en longue robe blanche avec un caraco de velours noir et une couronne de laurier. Les poings et les genoux en sang, il escalade ces sommets. Le grand rouquin (quand on a ouvert sa tombe à Arezzo, on a trouvé un fagot de poils rouges) s'acharne après les pierres... « Tiens, le voilà cul par dessus tête. Il saigne de partout, relève ses cotillons jusqu'aux cuisses et disparaît entre deux rocs en jurant en grec, en latin et en provençal. La Dame Blanche du Mont Ventoux, ce n'est que l'amant de Laure ». Ainsi, tous les soirs Garcia attendait

Mario qui était allé braconner et guérissait son âme en faisant la soupe. Puis il rentrait dans la cuisine qui n'était qu'un carré de lumière jaune se défendant solidement contre des tonnes et des tonnes de brouillard. Mais les murs de la maison sont épais. Ils craquent souvent sous le poids de la nuit qui force, mais rien à faire.

L'âme mitée et rutilante est pendue au mur comme un vieux boléro de toréador. Chaque soir on l'astique un peu. Garcia aurait voulu que ce travail fut fait au fond d'une cave, dans un réduit obscur, tant il est honteux de l'avoir laissée dépérir comme ça. Mario lui a expliqué que ces choses doivent être faites au grand jour. Quand il a passé au conseil de révision, ça été la même chose pour son corps. Il le croyait plus laid que celui des autres... Eh bien non, avec l'habitude, il est arrivé à trouver qu'il pouvait être regardé...

Ce soir, vraiment, c'est un jour à peur, un jour de brouillard qui pèse... Mario aura faim. Ça creuse d'écarter tous ces linges de brume qui vous ligotent et vous font trébucher.

Les arbres rares qui lui indiquent son chemin lui font des farces. Ils s'ennuient et veulent imiter les hommes. Ils veulent faire comme Mario qu'ils ne peuvent pas ne pas admirer. Ils vont se promener et puis, comme lui, ne retrouvent plus leur place, ce qui fait que s'il veut rentrer avant l'heure qu'il s'est fixée ou après, la montagne n'est qu'un chassé-croisé, une bousculade, un désordre indescriptible. C'est le grand colin-maillard des sentiers et des ronces. Il faut avoir les yeux bien clairs pour saisir le vent que font dans leur course les arbres d'automne en liberté. Plus légers que ceux de l'été, ils gambadent de leurs grandes pattes maigres, mais Mario sait les prendre. Il caresse les petits sapins et les genévriers, flatte les troncs pourris qui essayent de piaffer pour le remercier. Il sait que la fenêtre de Garcia commence à brûler quand on a contourné le bois des mélèzes. Les seuls mélèzes du Mont Ventoux oubliés par

Calendal. Au creux des mélèzes, ça sent la soupe et les draps du sommeil raides comme de la pierre taillée. Garcia va au puits à tâtons. La brume est épaisse. Il revient avec son seau d'eau et le seau d'eau est comme une lanterne de fraîcheur au bord de l'évier, dans la cuisine.

La marmite tourne rond au-dessus du feu et le lièvre sur le charbon de bois fait une musique de thym et de vin cuit. Ce lièvre, Mario l'a tué hier, au premier cri du soleil. Ce fut facile : Il se promenait debout sur l'herbe rose, son nez blanc s'affûtait sur l'odeur de la lavande et la mort l'a saisi en cabriole. C'est atroce de tuer une bête, mais il sera loin d'être mauvais. C'est le matin qu'il est délectable de tuer une bête. On a l'âme claire et l'œil sûr. La main aussi, alerte comme un oiseau, qui n'a encore rien mangé de sale.

En novembre, le matin, le brouillard est couché et non debout en colonnes, en futailles de cotons, comme il est le soir. Il est couché. De délicates lames transparentes de brouillard posées sur les toits des villages qu'on voit pressés au fond de la plaine et qui s'espacent à mesure que le mont s'élève ; brouillard fin comme les lames de glace des ruisseaux et qui gardent des feuilles mortes emprisonnées ; brouillard qu'il faut bien se garder de casser comme les rayons de miel qu'on tire des ruches.

Et une à une les plaques s'en vont pendant que le soleil monte. Autour de la maison il n'y a pas d'herbe. Seulement des cailloux et deux ou trois vipères roulées sous les roches. Elles doivent songer à des paniers d'or pleins de roses, à ces coupes dans lesquelles travaillaient les serpents favoris des reines fastueuses. Elles n'ont à exercer leur subtile chirurgie qu'au museau de quelque « Sultane » ou de quelque « Médor » de village ou sur la cheville crasseuse d'un braconnier. Quelquefois le sein bleu, ou le mollet dur d'une cueilleuse de lavande, mais autant n'en pas parler. La maison est bien assise, suspendue au ciel par un seul fil de fumée invisible, parmi toutes ces bêtes inconnues qui vont dormir.

Mario ne rentre pas et toute la journée on a vendangé dans la plaine et les rues des villages sont remplies jusqu'au bord d'une odeur lourde et rouge qui fait briller les yeux. On a trouvé lundi dernier, en plein marché de Sault trois grives saoules.

Il serait gai d'aller errer dans les rues pleines de nuit, de s'asseoir sur des bancs de pierre enfouis jusqu'au dossier dans les feuilles mortes... De voir la lune de novembre glisser d'une branche à l'autre avec un écureuil en équilibre sur elle, qui porte une noisette dans les pattes... Mais il faut recoudre cette âme déchirée. C'est promis, c'est promis...

Le vent s'était levé et toute la montagne était tordue dans ses bras, la maison seule couchée par terre et fortement crispée au roc. Pareille à un nid qui, seul, retiendrait un arbre qui voudrait s'envoler. Il y a, ainsi, les jours où le mistral menace d'arracher tous les arbres de la plaine, des nids qui semblent les clouer au ciel et qui paraissent immobiles dans la grande débandade de la campagne.

Les deux hommes s'éclaboussaient de flammes, tous gestes suspendus. Le cœur replié comme un coquillage et la tête sous l'aile.

C'est une belle heure, celle où l'on peut écouter le vent jaillir, couler, se glacer brusquement et s'épanouir en gerbes, côte à côte sans rien dire. Les yeux bien ouverts et le cerveau sans pensée on voit facilement le clair obscur de l'intérieur de la tête. On sent que le fauteuil roule, doucement entraîné par la terre qui elle, la bête vigilante, ne s'endort jamais. Les yeux à demi-fermés on se sent participer à la douce ronde des planètes. Rien ne peut se rencontrer dans le monde, tout est parallèle, et l'on glisse sur des rails de songe qui ne se rejoignent jamais. Le chien d'automne qui sent le champignon trop mou est si près du feu qu'il voit encore le soleil levant. Pourtant, ses yeux sont hermétiquement fermés sur un matin d'or où chavirent à contre-jour des perdrix.

Mario, comme en fraude, — ne voulait pas briser tous les fils de silence qui l'enveloppaient doucement — regardait tour à tour Garcia et l'âme de Garcia pendue au mur. Cette âme qu'il avait aimé caresser comme un velours miroitant et essayer comme un habit de prince. Il l'avait retrouvée un matin sale, usée et défraîchie, comme une défroque de misérable théâtre. Il regardait aussi le fusil qu'il avait accroché horizontalement au-dessus de la cheminée et qui semblait un long oiseau volant dans un ciel pâle... Garcia, le fusil, son âme. Trois choses, trois êtres qui avaient voulu se rejoindre dans le sang. Garcia paraissait à Mario embué d'une rosée sanglante. Il pensait que le sang humain était atroce à voir, tandis que celui du gibier est plein d'étincelles et de musiques. Il s'étend sur les poils et les plumes, en roses sombres, emperle les hautes herbes dans les fuites et poisse les cuirs d'un parfum sauvage. Garcia avait failli voir son propre sang et cette pensée avait donné à son compagnon l'envie de tuer toutes les bêtes de la terre. Le sang des bêtes de la montagne, c'est mille sources de vie cachées qui vont et viennent et ont leur chant particulier, leurs appels du bout de la nuit à l'autre. C'est le secret des cailloux et des branches basses et la communion indéchiffrable des herbes à foison et des fleurs qui guérissent.

Au centre d'une guérison grande comme le monde, il avait mené Garcia prisonnier, et l'homme aveuglé par son crime — d'avoir négligé son âme — commençait à voir se lever le jour. Non pas un jour vide et blanc de printemps, une aube adolescente qui tinte comme de l'argent ; mais une aube rousse et molle comme un fruit mûr : qui sent le raisin ridé oublié sous les feuilles rouges et le kaki si bon d'être à moitié pourri. Il fallait qu'il vit se lever encore son jour, non pas mêlé à ceux de tous les hommes mais qu'il sût que c'était une aube *donnée* ; un cadeau. Il lui fallait la reconnaître entre mille quand elle viendrait, l'absorber jusqu'au fond du cœur pour qu'elle l'aidât à atteindre la mort sans que la nuit s'abatte encore

sur lui. Il savait, Mario le lui avait dit mille fois, que la nature travaillait, aveuglée de brouillards et des froids prochains tout au fond de son pays natal, le seul qui jamais, s'occupe de vous, comme une vieille immobile à l'âtre. Elle tissait une lumière nouvelle qu'on planterait un beau jour, quand il aurait retrouvé son âme, sans ses yeux et qui lui ferait voir le monde comme il est et non comme les méchants ont dit qu'il était.

***

Ces longues veillées, ils les passaient sans rien se dire et Garcia entendait, sous la veste de cuir, marcher son cœur comme sur un sentier de la montagne. Ce n'était plus déjà le pas trébuchant du cœur qui marchait sous ses chemises de soie, mais timide encore comme un pied de nageur qui goûte l'eau, on sentait qu'il courrait bientôt. Les vêtements humides de Mario l'entouraient d'un halo de brume. Il paraissait vouloir disparaître en fumée.

Tout à coup le chien se leva d'un bond. Un long appel avait traversé la nuit. Un cri qui venait du fond des âges. Un cri de détresse et ils se regardèrent. Tout était dérangé dans la nuit par cette clameur. Coupé de silences larges comme la campagne endormie, un long appel pénétrait dans la cuisine. Tout de suite ils avaient reconnu ce cri. C'était lui qui était naturel et, ce qui faisait frémir, c'étaient les longs silences qui l'interrompaient. Chaque fois qu'il s'arrêtait, les deux hommes pensaient que c'était pour toujours et ils se demandaient quelle serait leur vie, à l'avenir, s'ils n'avaient pas une explication. La nuit les appelait ; la montagne criait au secours. Cette voix venait de partout. Elle descendait par l'escalier, pesait sur les barreaux de la fenêtre et faisait trembler le rideau.

Quelqu'un était perdu dans le brouillard. Un braconnier, sans doute. Quelqu'être surpris par le noir. Tous deux s'acharnaient à humaniser l'être qui criait, bien que, dans le fond de leur cœur ils ne fussent pas si sûrs que cela que ce fut un homme. Ils allumèrent

une lampe dans leur chambre et crièrent de la fenêtre. Malgré la nuit, la voix perce et fait son chemin, à pareille altitude. De place en place la voix revenait comme si elle n'avait pas entendu la leur. Elle ne répondait pas. Comme deux animaux qui se cherchent à tâtons, tantôt leurs cris faisaient une grande vallée se creuser entre eux et tantôt ils s'accrochaient, s'affrontaient, et le sang des deux jeunes gens commençait à bouillir.

Il semblait que l'ouragan s'arrêtait de gronder dans la cheminée pour que le son du cor pût arriver jusqu'à eux. Car c'était bien un cor qu'on entendait. Un fantôme oublié par les siècles et qui revenait prendre sa place au coin du feu. Ils ouvrirent la porte et s'en furent dans le chemin, la lanterne-tempête au poing comme un astre dans sa muselière. Le vent était épais et chaud. Ils agitaient la lumière tant qu'ils pouvaient. Le sentier se perdait entre les pins et la nuit qu'ils déchiraient se refermait derrière eux. Le cri s'était tu brusquement, comme une porte poussée par le vent. Ils se demandaient s'ils n'allaient pas revenir sur leurs pas, quand ils se heurtèrent à l'homme qui respirait fort comme un soufflet crevé, au bord du sentier !

Quand ils virent son visage, les deux amis frissonnèrent. C'était un masque. L'homme buvait de cette liqueur de lune si instable qu'il faut la tenir à l'abri du soleil et qui se décompose si la moindre lueur vient la caresser. Elle donne une ivresse toute frangée de crime et parfois de gaudriole et délie la langue qui danse sans qu'on puisse l'arrêter comme un serpent. La figure de l'homme sortait du cache-nez rouge où des gouttes de brouillard miroitaient encore en bleu de nuit dans les harmonies brunes et dorées de la cuisine. Il faisait penser à un arbre, un vrai arbre égaré, perdu dans la montagne, qui n'aurait plus reconnu le chemin de son bois. Surpris par la nuit, il serait venu demander un asile. Il était là dans le fauteuil, ayant perdu toutes ses feuilles et tous ses nids

avec quand même un vent de plein air autour. Ce qui faisait trembler, c'était vraiment le masque qu'il avait sur les épaules. C'était un masque de carnaval. On n'aurait pas voulu le regarder mais il attirait les yeux. Tout était chaud dans la cuisine et il semblait qu'un vent glacé sortait de ses yeux immobiles. De grands sourcils de coton gris les ombrageaient, un nez énorme et rouge les séparaient largement qui surplombait une bouche édentée aux lèvres sanglantes. C'était à la fois grotesque et *ça* faisait frémir. Mais c'était un masque riche et la partie inférieure en était articulée. De voir cette mâchoire qui se déplaçait à coups secs pour manger le fromage et boire le vin qu'on lui avait donné, cela nouait les nerfs. Il ne disait rien et il valait mieux ainsi. Cependant on voyait bien à ses yeux qui tournaient que la liqueur de lune commençait à faire son effet qui est de faire dire l'alpha et l'oméga de ce qu'on a sur la patate.

Ce vieil arbre mort qui se restaurait en silence commençait à sentir la mousse qui chauffe. Il semblait que ses pieds, qu'il approchait dangereusement de la braise, allaient prendre feu et Garcia, pendant la seule minute où la peur lui laissa la paix, eut envie de le jeter dans le feu. Mario n'osait lui demander ce qu'il faisait dans la montagne par un temps pareil. On avait plutôt envie de lui demander pourquoi il avait abandonné ses racines et s'était enfui promener sa carcasse déserte dans les chemins de l'automne. Mario ne pensait plus à l'âme de Garcia et Garcia se demandait si ce n'était pas quelque Pétrarque oublié à courir après le papillon unique qui s'était égaré dans quelque combe. Et le cor avec lequel il avait gueulé si désespérément, où était-il ce cor ? Il allait se fâcher quand il pensa que c'était sans doute avec son nez que l'homme faisait tant de bruit et cette idée, au lieu de le divertir, lui fit passer de l'eau froide dans le dos. On n'entendait dans la lumière molle que le craquement des mâchoires. On aurait dit que l'homme voulait parler mais qu'il ne le pouvait pas. Une poix de secret soudait une de ses mâchoires à l'autre et il roulait des yeux de poire d'angoisse.

Un poirier, c'est ça, se dit Mario. Un poirier d'automne avec mille galeries creusées où circulent majestueusement des chenilles d'amadou. C'est un enchanteur changé en poirier et qui en est à l'époque de la mue. Ou il va devenir un vrai homme sous nos yeux, s'il en est à sa première phase, ou bien au contraire il va se planter là tout seul au milieu de la cuisine et il grandira et comme nous savons son origine, nous n'oserons pas l'abattre... Il renversera la maison, au printemps, dans une avalanche de fleurs blanches et roses et nous serons contraints de retourner dans la plaine aux nuits grenouillantes et Garcia reprendra sa vieille âme encore plus fripée qu'avant. Tout un automne perdu.

Comme s'il avait lu dans leurs yeux leurs pensées, l'homme, avec un effort terrible, décolla ses mâchoires. Sa bouche resta ouverte et l'on entendit une voix qui venait de très loin et qui disait :

Jeunes gens, je vous remercie mille fois de m'avoir donné asile ; mais soyez sans crainte, je ne vous importunerai pas longtemps. Le temps de me chauffer encore quelque peu et je reprendrai la route. Depuis longtemps je n'avais vu visage humain et les deux vôtres sont parfaits de construction et de significations louables. Ne craignez rien. Je ne prendrai pas racine ici. Je sais ce que je veux dire... Mon visage vous effraie et je comprends cela. Je suis l'homme au masque ; vos grands-pères vous ont peut-être parlé du miracle qui fit tant de bruit à l'époque. Mais on en a peu parlé dans la suite, car il n'y a que les bons miracles, dans lesquels Dieu se montre content, qui tiennent. Moi, je suis la férocité de Dieu faite homme, alors on en parle moins. Il est vrai que j'ai bien mérité ce qui m'est arrivé. Il y a cinquante ans j'étais dans votre âge et on n'avait vu jamais plus joli garçon que moi sur la plaine. J'avais une fiancée belle comme un amandier en fleurs qui aurait été en or parce que son père avait du bien. Moi, je me croyais tout permis. Un jour de fête-Dieu que la procession passait, je me mis un masque de carnaval voisin pour

regarder passer le Saint-Sacrement. Quel grand mal y avait-il à cela ? J'étais jeune, je ne voulais de mal à personne. Tête légère... Mais le bon Dieu, il paraît, ne devait pas être dans ses bons caractères. Il prit mal la chose et le masque me resta collé sur la figure. Peu à peu le carton et la chair se mêlèrent et ma fiancée mourut de désespoir. La barbe ne me poussa jamais et je devins un objet d'horreur. Que dites-vous de cela, mes braves ?...

Les deux amis se tenaient la main, les yeux plantés dans ceux de celui qui parlait. Il continua, satisfait de l'effet produit :

« Je vis des médecins qui ne voulaient pas me voir. Dès qu'on essayait de me faire un traitement, la moindre pommade me brûlait. Le moindre élixir m'aveuglait. Les esprits forts disaient que je devais avoir le visage en sueur quand j'avais mis le masque et que ça avait dû, avec la chimie des couleurs et du carton, provoquer une sorte de réaction, d'acide qui me rongeait. On parla dans les journaux de l'époque du linceul de Naples et de la photographie de Sainte-Véronique, mais il n'empêche que je suis resté envisagé comme carême-prenant... J'habite dans la grotte de Bramefaim et je m'étais égaré dans le brouillard — vous voyez que je ne suis pas sans domicile et que mon cas n'a rien de bien mystérieux... ».

Il but un grand coup et demanda : « Mais, vous ? Que faites-vous par un temps pareil... Il faut avoir fini de vivre, pour habiter ici... ».

Garcia regardait son âme pendue au mur et Mario regardait Garcia.

A mesure que la nuit s'avançait, on aurait dit que le vent s'apaisait. Le bois de pin brûlait clair. Le visage de l'inconnu n'effrayait plus les deux compagnons...

— Vous couchez ici ? dit Mario.

— Vous êtes bien honnête, dit l'homme. Je mange encore un coup. Le vent se calme et je vais pouvoir retourner chez moi.

— Vous attendrez bien jusqu'au matin...

— Il ne le faut pas. Je ne vous fais pas peur maintenant, mais dans un moment, surtout si vous me faites boire, je raconterai des vérités et des mensonges qui demanderaient une vie entière pour être démêlés convenablement et nous ne sommes pas sur cette terre pour enfiler des perles. Vous n'avez pas eu peur, très bien ! Restons-en tous trois sur cette bonne impression...

L'homme retomba dans son mutisme. Quand il eut bien mangé et bien bu, il se leva. Mario remarqua qu'il titubait. La porte s'ouvrit dans une nuit magique. Pas un souffle de vent ne faisait trembler les mélèzes ; pas un cri ne troublait le silence de la campagne. L'homme les salua et bientôt on entendit son pas décroître. Il était loin qu'on pouvait suivre encore à l'oreille les cailloux rouler sous ses semelles.

Le matin surprit les deux amis encore près du feu. Ni l'un ni l'autre n'avait eu envie de s'aller coucher. Etait-ce, comme ils l'avaient cru tout d'abord, un arbre mort qui était venu les visiter ou une sorte d'homme de police surnaturel ? Ils étaient obligés de regarder l'assiette qu'on avait mis sous la table et que le chien avait léchée, les miettes de pain et la bouteille vide pour se rendre compte qu'ils n'étaient pas le jouet d'un songe. Ils cherchaient tous deux la signification de cette énigme. Le froid de l'aube commençait à envahir la pièce et une dernière braise palpitait dans la cendre. La lampe elle aussi dans la clarté grise qui venait de la fenêtre où les barreaux faisaient une grande croix noire dans la poudre crayeuse du levant. Le vent s'était apaisé et la journée serait belle. La montagne n'allait pas tarder à reprendre sa course solide dans le matin. Encore une fois la terre allait reprendre son voyage précautionneux entre les planètes qui ne se dérangent pas à son passage, et les étoiles qui se divertissent à la frôler.

Leur esprit était roulé en boule vers une question bouleversante. Certes ils étaient habitués au silence et ils le respectaient, mais ce matin ils craquaient tous

deux d'allégresse comme une souche dans la flamme.

Mario se leva et jeta un fagot dans le foyer. Une fumée molle et épaisse s'éleva bientôt et brusquement les pommes de pin se mirent à crépiter. Roses de feu. Buisson ardent que tous deux contemplaient, une grande joie dans le cœur.

Mario parla le premier.

— Qu'est-ce que tu penses de l'homme masqué ?

Alors Garcia s'entendit répondre en ricanant :

— Je pense que s'il n'avait pas cru en Dieu, il n'aurait pas été châtié.

Mario le regarda avec sévérité et tendresse :

— Pourquoi me mens-tu, puisque nous sommes seuls ?

Alors Garcia baissa la tête et répondit d'une voix si basse qu'elle se perdit dans le col de son chandail :

— Je pense qu'il ne faut jamais regarder Dieu avec un masque sur la figure...

Cette réponse lui avait beaucoup moins coûté que ce qu'il aurait cru. Alors un rayon de soleil, le premier, un rayon de montagne qui ne s'est pas posé sur des toits d'usines ; qui n'a pas effleuré le front suant des voyageurs du matin ; qui n'a baisé que des ailes d'oiseaux endormis et des feuilles lourdes de gel et miroitant haut dans le ciel, entra par la fenêtre.

Il marcha lentement sur le fauteuil où s'était assis l'inconnu, bénit les yeux du chien et d'un coup, l'âme de Garcia pendue au mur se mit à resplendir avec bruit comme un boléro de toréateur au milieu de l'arêne en juillet. Une âme de combat. Une âme neuve et luisante. Une âme à toute épreuve...

Mario décrocha son fusil, siffla le chien et dit avec simplicité :

— Il faut que je te tue un lièvre ce matin...

André de RICHAUD.

N.-B. — Cette nouvelle fait partie du recueil **Pour les Quatre Saisons,** publié par **Poésie 42** en Décembre 1942 et dont la diffusion est pour l'instant différée.

SOURCE DES MERS

A Gabriel Audisio

Il ne reste rien de ce beau visage
Qu'un soleil tournant décorait de feux
Et qu'un vent chassait dans l'obscur passage
Où des oiseaux tristes ferment leurs chants bleus

Je l'avais porté debout sur mon cœur
Ouvert au matin facile aux miracles
Ses boucles de soifs ses boucles de fleurs
Vivant dévoré aux yeux de saveur

Toujours dans sa veille à l'ancre sous l'aile
Qu'un élan trop lourd livrait à la chute
Et qui savait lire au versant des luttes
Le premier reflet chargé d'étincelles

Si longue à mon œil au dépli des voiles
Sa bouche emmêlée écheveau transi
Tourne son rouet autour des étoiles
Et reprend sa faim au premier épi

Il peut refermer ses lourdes tentures
Dégarnir le soir de ses neiges pâles
Je borde à babord l'air de l'aventure
Ma vague miroite en robe de bal

J'ai baissé sa lampe au fond de ma nuit
J'ai plié sa voile au fond de mon cœur
Et j'ai pour dressoir l'avenir qui luit
Avant d'aiguiser ses vergers en fleurs

Avant d'arracher au soc des tempêtes
Les pigments obscurs des rocs entr'ouverts
Avant de semer les grèves de l'air
Des rubis de joie qui gonflent ma tête

Adieu les ferrures et les chambres mortes
Le guet lourd des heures aux portes du sang
Les ombres accoudées aux échos des grottes
Qui gardent captifs les troupeaux du temps

Par fond de cent pieds sur les routes vertes
Par cœur hauturier au large des vents
Par vague velue par mer découverte
Je fends mon destin je marche en avant

Michel MANOLL.

26 Novembre 1942.

PORTRAITS

FELIX FENEON

... De vrais portraits, c'est-à-dire la reconstruction idéale des individus.

(*Baudelaire*, CURIOSITÉS ESTHÉTIQUES).

Je le crois supérieur à l'emploi de quoi que ce soit, autre que la littérature, pour exprimer sa pensée.

(*Extrait du témoignage de Mallarmé en faveur de F. Fénéon, au procès des Trente, le 8 août* 1894).

Il a été beaucoup parlé de Félix Fénéon ces temps derniers, à l'occasion de la vente retentissante de sa collection de tableaux, qui a rapporté, je crois bien, une demi-douzaine de millions. Fallait-il vraiment une circonstance aussi fortuite et en somme de si peu d'importance pour remettre en lumière une des curieuses figures de son temps, un nom qui fut longtemps, pour ceux de sa génération, comme le sceau du rare et du valable ?

Devenu infirme à la suite d'une opération, il montre une impatience si irritée d'être encore en vie, on le sent si profondément détaché de tout, que j'ose espérer que sa discrétion ne prendra même pas la peine de s'effaroucher, si j'essaie ici de parler de sa personne et d'en comprendre la signification.

Félix Fénéon a la parole si particulière que lorsqu'on pense à lui, c'est l'entendre que l'on fait d'abord.

Il parle avec une légère hésitation, comme s'il déchiffrait un texte un peu difficile. Ce qu'il trouve ainsi dans sa pensée, c'est le mot toujours le plus rare, mais aussi le plus juste, le point de vue le plus inattendu, mais qu'on sent réfléchi, justifiable, et qu'il ne fait, du reste, que proposer à votre attention. Cette pensée choisie vous parvient lentement, à travers une voix au timbre élevé, sans inflexions, comme rituelle et d'une extrême douceur, ayant si peu de rapport avec sa haute silhouette fortement charpentée, qu'elle éveille, au premier abord, une idée de mystification. Mais on s'y fait vite.

Félix Fénéon ne vous dit jamais rien que d'aimable, d'aimable à l'excès, complimenteur parfois jusqu'à l'absurde, sans le moindre souci de conviction d'ailleurs. Il n'est que d'entrer dans le jeu, ou de passer outre. Combien grossier pourtant le jugement qui le taxerait de pose ou de flatterie ! Le choix est, chez lui, une nécessité profonde ; et l'hommage, mon Dieu, une manière comme une autre de traverser la zone des banalités inévitables. Un sourire d'une qualité exquise vous épargne du reste toute méprise, un sourire tout à la fois supérieur et modeste. Il dit clairement, ce sourire : « Evidemment nous sommes audessus de tout cela et la vie, en somme, a si peu d'importance qu'il n'y a pas lieu de la prendre tout à fait au sérieux ».

Tout ce qu'il vous dit sur vous-même, sur les rapports courants du monde, semble n'avoir aucune réalité, transposé dans un langage trop écrit, comme sur un plan de rêve. Quand il dit, par exemple, à Jean Schlumberger qu'on vient de lui présenter : « Ce sont vos filles, Jean Schlumberger, ces deux jolies nymphes que je viens de voir s'ébattre sur la plage ? », il commence par décontenancer, mais son sourire ajoute : « Les rapports indifférents sont tellement insipides, n'est-ce pas ? Pourquoi ne pas les enjoliver un peu ? ».

Cette manière, adoptée peut-être bien par timidité d'abord, et par une répugnance invincible pour l'emploi du langage tout fait, semble devenu un sport, où il excelle.

Pour Fénéon, le sérieux ne commence qu'avec l'art, il ne se sent engagé que sur ce terrain-là. L'art seul est digne de gravité, si l'interlocuteur en vaut la peine ; sinon, l'on s'en tire avec une spirituelle désinvolture. Au temps où il présidait aux destinées de la galerie Bernheim, une visiteuse désignant de son face-à-main ce puissant morceau de Rodin qui représente des cuisses de femme écartées, lui ayant demandé : « Qu'est-ce que ceci représente, Monsieur Fénéon ? », il répond gravement : « C'est une dame ».

Verhaeren disait de lui : « J'aime Fénéon, je l'ai vu rougir de plaisir devant un beau tableau ». Un petit trait comme celui-là marque un être ; en l'occurence, il en marque même deux.

Cet être si particulier habite un physique qui ne l'est pas moins. Donnons à ce pantin d'oncle Sam, symbole démodé de l'Amérique, la dignité intellectuelle, le goût de la discrétion ; rappelons-nous l'image que nous laissa Lautrec de Valentin-le-Désossé, sur une de ses plus belles affiches et aussi, je crois, sur une des peintures qui ornaient la baraque de la Goulue, à la foire de Neuilly, et pour laquelle Fénéon aurait posé. Nous approchons, voici poindre Fénéon. Grand, d'une sveltesse un peu raide, sobre de gestes et d'attitude, l'œil petit, couleur d'eau, au regard précis. Derrière une ironie toujours embusquée, une indulgente bonté, très lisible sur de grands traits charnus, en dépit d'une volonté d'impassibilité. Un physique discret, se voulant tel et, de façon inattendue, paradoxale, cette blonde barbiche dissidente au menton, — du reste abandonnée après le temps où se compose la personnalité, ainsi que toute excentricité d'ailleurs. Ce qui peut lui donner les apparences d'une certaine férocité narquoise de pince-sans-rire, c'est l'absence, dans ses propos, des comédies habituelles ; celles qu'il joue sont tellement à découvert qu'elles en perdent toute apparence de feinte. « Félix Fénéon et son allure de Méphisto yankee, secret et réservé », disait René Ghil.

Affirmer que Fénéon est supérieurement intelligent

semble quelque peu indécent. Il est évident que toute chose lui apparaît d'emblée dans sa signification dernière. De Fénéon, un jugement tout spontané semble un aboutissement longuement réfléchi ; même un paradoxe donne l'impression de faire partie d'un ordre de pensées particulier dans lequel, par pure délicatesse, il consent à ne pas s'isoler.

Cette intelligence aiguë et subtile, quand elle s'exprime publiquement, s'est cantonnée dans la concision — la vie mérite-t-elle davantage ? — et dans l'exactitude, seul facteur capable de servir l'art. Il inventa, rédacteur au *Matin*, les nouvelles en trois lignes, d'un raccourci bouffon et féroce, et inaugura une critique d'art qui se limitait strictement à une description minutieuse. Ces façons humbles et méprisantes à l'égard de tout commentaire font, pour lui, partie du respect dû à l'artiste et à ses secrètes intentions. Mais à cet hommage, volontairement appauvri par l'absence de tous les prolongements idéologiques où si souvent s'égare la critique, la qualité de son attention, le sérieux de son plaisir, surent conférer je ne sais quelle aristocratique et inimitable hauteur.

Je crois qu'il y a lieu d'insister sur ces deux attitudes qui sont un apport bien personnel, où se lit en somme tout le comportement de Fénéon. Une nouvelle en trois lignes comme celle-ci par exemple : « En état de légitime défense, le cheval de Lefrançois, charretier, défonce à Pantin, d'une ruade, le sternum du brutal », dénote une indifférence ironique à la vie, un esprit qui n'est asservi à aucune manière habituelle de penser et qui assume cette position avec un certain amusement. Dans sa critique d'art, cette manière respectueuse et appliquée de transcrire avec des mots ce qu'il a sous les yeux, me semble l'indice d'une grande ferveur ; elle est comme une preuve de l'inépuisable étonnement que lui procure la beauté, qui se suffit si bien à elle-même qu'il est impie d'y ajouter quoi que ce soit. Il ne souhaite que de vous inviter à un accueil attentif et de vous y guider.

Félix Fénéon donne souvent l'impression d'avoir

atteint la sérénité. Du créateur, il n'a ni l'ivresse ni le tourment, peu soucieux, semble-t-il, de laisser des traces durables de Félix Fénéon, qu'il ne prend pas plus au sérieux que le reste de l'humanité. Aurait-il la suprême coquetterie de cacher la déception de ne point s'exprimer par des œuvres ? Je ne le crois pas : il se défend de toute littérature ; une telle élégance dans le détachement ne se joue pas.

A beaucoup, il dut paraître assez énigmatique, cet homme qui fit son bonheur de la consommation délicate de l'art et dont l'ambition ne fut peut-être que d'avoir pressenti une réussite, contribué à une victoire, et qui, à travers toutes les besognes : employé au ministère, vendeur de tableaux, directeur de revues — qu'il faisait vite et bien, avec une conscience exemplaire — sut préserver la précieuse disponibilité de sa pensée. Ce qui l'habite semble un amusement supérieur, malaisé à partager, dont il ne doit confier que des bribes, préférant à l'à-peu-près, la frivolité quotidienne, voire les enfantillages. Sa courtoisie est une manière de défense ; elle maintient autour de lui une atmosphère un peu secrète, qui n'est pas le moindre de ses attraits. Mais quand Fénéon consent à déposer le masque, il doit être d'une simplicité imposante.

Sa supériorité ne s'est pas démontrée dans les formes habituelles — (il n'a jamais publié qu'une plaquette, *Les Impressionnistes en* 1886, qui eut du reste un grand retentissement) — mais elle éclate dans tout ce qui émane de lui, dans le moindre de ses billets comme dans ses premières critiques littéraires, d'une concision si sobrement hardie, si personnelle. « Un des critiques les plus subtils et les plus aigus que nous ayons », pensait Mallarmé.

Pour une longue période de l'art, Fénéon fut une manière d'Eminence grise, aux directives discrètes et sûres, et dont le règne ne fut entaché d'aucune revendication personnelle. Avec une rare perspicacité, il sut découvrir les valeurs nouvelles et les défendit avec foi et obstination. En somme, on le retrouve à peu près partout où il est logique qu'il ait été, partout où

il put servir efficacement ce qu'il aimait : à la *Revue Wagnérienne* avec Théodore de Wyzeva dès 1882, à la *Revue Indépendante* avec Edouard Dujardin en 1884, collaborateur à la *Vogue*, à la *Revue Blanche* dont il fut le conseiller littéraire. C'est là surtout que son influence est sensible ; elle n'est pas étrangère à l'union entre les lettres et les arts plastiques, si étroite dans cette revue. L'histoire qui l'oublierait serait mal faite : derrière Lautrec, Jarry, les grands impressionnistes, les néo-impressionnistes, le groupe de Bonnard, Vuillard, Roussel, l'art nègre, Matisse et tant d'autres, on devine son ombre légère. Le grand combat dont il s'honore fut celui qu'il mena pour Seurat. Comme pour toutes les natures vraiment révolutionnaires, la dernière liberté conquise ne fut jamais pour lui qu'un acheminement et non le poteau enfin atteint, qui dès lors autorise l'arrêt de l'esprit. Il est par définition *d'avant-garde* : si, comme au temps de la *Sirène*, il dirigeait encore une maison d'édition, il publierait certes aujourd'hui Michaux, Audiberti ou Sartre ; au temps de l'anarchie, il fut anarchiste par tempérament. En 1884, à la suite du geste meurtrier de Vaillant, impliqué dans le procès des Trente, soupçonné d'anarchie militante, sa flegmatique, déconcertante et spirituelle ironie lui valut une sorte de célébrité accessoire.

Par toute son éthique personnelle, Félix Fénéon appartient au groupe des symbolistes, qui avaient tendance à tourner le dos à la vie. Il n'aime pas les voyages : à quoi bon, puisqu'on peut voyager dans les livres ? Et puis, pourquoi bouger ? La vie n'a-t-elle pas partout le même goût ? Comme Mallarmé, il a dans l'esprit une certaine préciosité, un besoin ornemental du langage, quand celui-ci s'applique à cette vie, si plate en elle-même.

Les circonstances ne doivent guère avoir influencé son développement ; son histoire vraie est celle de son esprit, de ses goûts. Saurons-nous jamais quels furent les événements importants de son existence ? Peut-être une page de Stendhal ? Un vers de Mallarmé ? Une rencontre avec Laforgue ? Une photographie de Cra-

nach ? Un masque nègre ? Une strophe de Valéry ? Une toile de Seurat ? Le drame doit être pour lui le démêlé inutile dans les rapports humains, tout ce qui encombre sans profit. Mais cet homme pudique ne parle jamais de lui et sait cacher son déplaisir sous une politesse fleurie. C'est de vous qu'il vous parle, qu'il s'enquiert, cependant que la précision même des questions qu'il vous pose révèle, à qui sait écouter, l'indifférence où elles le laissent.

Sensuel, tendre sans doute ? Les complications sentimentales ne lui furent pas épargnées ; il s'arrangea toujours pour faire souffrir le moins possible. C'est un sage et sa vulnérabilité peut-être est-elle ailleurs ? Et puis, vraiment, tout cela a-t-il tant d'importance ? Il a l'amitié parfaite : indéfectible, serviable, efficace autant que légère ; elle ne comporte, du reste, nulle intimité profonde. Son nom évoque particulièrement ceux de Gustave Kahn, de Charles Henry, de Seurat, de Signac, de Cross, de Luce, de Lucie Cousturier, de Bonnard. Par ailleurs, il aime les bouffons et les grotesques, qui le divertissent et le consolent des sots.

Quel dommage que l'effigie que Signac nous a laissée de lui ne soit point belle. Elle aurait pu l'être ; elle devait l'être. Malgré un aspect rébarbatif et quelque peu déplaisant, elle garde une signification profonde. Hommage en soit rendu à Signac, si c'est lui qui le voulut peindre ainsi.

Je voudrais pouvoir la décrire comme il ferait lui-même, cette toile que je ne revois plus qu'à travers de lointains souvenirs, qui fut exposée au salon des XX, à Bruxelles, vers 1889, sous le titre : *Sur un fond rythmique de formes et de couleurs, le portrait de Félix Fénéon.* Au moyen de la technique nouvelle et intégralement intransigeante instaurée par Seurat, un monsieur, un peu en bois, redingote et chapeau haut de forme à bords plats, la barbiche pointant en avant, offre au spectateur, d'un geste précieux, une orchidée. En somme, c'est assez ça ; tout y est : le témoignage

en faveur d'un art nouveau, l'indifférence humoristique vis-à-vis du profane, la préciosité du geste, la rareté du don — oui, tout, hormis la grâce qui ne se laisse point figer.

M. SAINT-CLAIR.

TEMOIGNAGES

DANGERS D'UN CLASSICISME

Avec le surréalisme, apparait comme le point de chute d'une courbe dont nous nous proposions de noter quelques phases : la conscience dans la démarche poétique tente progressivement de l'emporter sur cette démarche même et menace la création dont elle prétend éclairer le processus. En même temps, la poésie atteint son plus haut point d'émancipation. Elle rompt délibérément les dernières amarres qui la retenaient au monde de l'art. Elle cesse d'être un chant dont le rythme plus ou moins ordonné préside aux échanges entre la réalité intérieure et la réalité extérieure, pour devenir surtout la notation fulgurante d'états exceptionnels jaillis du plus ténébreux foyer de la conscience. C'est dire aussi qu'il serait tout à fait vain de rendre le surréalisme responsable de certaine *crise* de la poésie contemporaine dont on peut voir, depuis quelque temps déjà, se dessiner les symptômes et dont ce mouvement n'a fait que précipiter la nécessité. Avec le surréalisme se précisent le sens et les effets d'une aventure poétique. Il fallait sans doute qu'elle fût tentée pour que l'esprit connût tous ses pouvoirs, la poésie tous ses domaines, le poète sa fonction. Aucune poésie à venir ne saurait d'ailleurs ignorer le message surréaliste. L'un de ses devoirs sera de l'interpréter — c'est-à-dire de déceler les germes de vie et de mort qu'il contient, comme la plupart des inventions de l'esprit, et d'utiliser ses conquêtes. On peut penser avec Thierry Maulnier que « si un classicisme naissait de-

main, le domaine conquis et occupé par le surréalisme s'y trouverait naturellement incorporé ». On peut aussi en douter, si l'on considère que le surréalisme comporte en lui-même sa propre fin. Mais un classicisme est-il près de naître ?

Tantôt épurée, quintessenciée, soucieuse exclusivement de se définir sur le plan du langage — tantôt éparpillée dans la prose, éparse dans tous les genres et complice de toutes les aventures de l'esprit, il semble bien que la poésie française, comme épuisée par tant de vicissitudes, en soit arrivée à cette « phase cruciale et intenable » de son histoire que notait récemment Rolland de Renéville. Fantôme errant soumis aux hasards de multiples et brillants avatars, elle devait finalement, par une réaction naturelle, demander à des procédés consacrés par la tradition les moyens de se réincarner. C'est un peu à ces tentatives de *réincarnation* que nous assistons depuis quelque temps déjà sous la forme d'une poésie plus « écrite », plus liée aux lois du discours, voire de la prosodie, en un mot, aux exigences d'une *rhétorique*. Le retour au *sujet* — que ce sujet soit une réalité extérieure ou une idée, un sentiment, témoigne de cette même tendance à retrouver une assise solide, de même que le retour à la description, au récit logiquement ordonné. De nouveau, on reconnaît çà et là chez nos jeunes poètes les grands thèmes du lyrisme traditionnel. La nature souvent les inspire et communique à leurs poèmes certaine fraîcheur d'accent, certaine simplicité, que l'on croyait perdue. Un contact plus étroit avec la dure réalité, avec *l'événement*, se révèle dans certaine poésie de circonstance — et s'y ravive aussi le sentiment religieux, tout au moins, une inquiétude spiritualiste à tendances mystiques que suffiraient à expliquer les temps que nous vivons, si elle n'avait peut-être des raisons plus profondes. En un mot se manifeste l'ambition de redonner à la poésie une allure plus rationnelle, une forme plus rigoureuse, en même temps qu'une substance moins gratuite. Il est aussi un autre souci chez nos poètes : celui de faire tomber les barrières de l'hermétisme et

de l'initiation qui ont peu à peu séparé leurs aînés du public, celui de réaliser une « poésie commune », en retrouvant un rythme plus universel et plus généreux, susceptible de toucher l'âme et le cœur des autres hommes. Les aînés, d'ailleurs, ne montrent-ils pas d'eux-mêmes ces voies aux jeunes ? Nombreux sont ceux qui, hier encore superbes, hermétiques, et dédaigneux de l'hommage des foules, ne craignent pas aujourd'hui d'assagir leur inspiration jusqu'à un chant plus clair et plus ordonné, où tels critiques reconnaissent avec une joie émue les vertus des cadences traditionnelles.

Ces signes évidents sont apparus d'ailleurs plusieurs années déjà avant la guerre, comme le surréalisme doctrinal jetait ses derniers feux et comme la poésie pure se perdait en arguties. Ils sont devenus plus visibles peut-être depuis deux ans. Là, comme dans beaucoup d'autres domaines, la guerre n'a fait que précipiter le mouvement d'une métamorphose en cours. Le terme en sera-t-il un classicisme que les audaces mêmes et les libertés extrêmes de la poésie d'hier semblaient devoir appeler immanquablement ? Beaucoup le prophétisent ou l'espèrent en secret. De récentes anthologies qui font la part du lion à tout ce que la poésie française peut contenir de formel et de traditionnel sont, pour nos jeunes poètes, une invitation tacite à retrouver les traces de Ronsard, de Malherbe et de Chénier. Or, ce mot seul de classicisme, par les abus qu'il autorise, a quelque chose de trop redoutable pour qu'on le prononce à la légère, surtout quand il s'agit de poésie. Si l'on entend par classicisme certain conformisme timide, certain point mort de l'art, certain équilibre de forces qui suppose capitulation de l'élan créateur au profit d'une réussite formelle et certaine « facilité de lecture » du poème qui, parce qu'il exprime des lieux communs aisément assimilables, peut être « compris de tous », disons que la poésie française a tout à craindre de ce classicisme — autant, si ce n'est plus, qu'à suivre la voie difficile où l'a poussée le cours même de son destin. Tout à l'heure, notant quelques-uns

des symptômes qui apparaissent dans la jeune poésie, nous avons dû prononcer plusieurs fois le mot « retour ». Ce mot peut en rassurer certains. Ne craignons pas de déclarer qu'il nous inquiète fort. La poésie s'accommode mal des retours en arrière, fussent-ils les plus honorables. Plus encore que tout autre art, elle suppose progrès, audace, libre invention. Là est sa « tradition », si elle en a une. De Villon à Apollinaire, la poésie lyrique française a connu bien des vicissitudes, couru bien des dangers. Elle a traversé de longues périodes de léthargie, si longues qu'on pouvait la croire morte. A chaque fois on l'a vue, triomphante, renaître de ses cendres, non par un emprunt au passé, mais par une nouvelle et imprévisible mue.

« La renaissance poétique sera formelle ou ne sera pas », écrivait récemment André Gide. On peut le penser. Que nos jeunes poètes se soucient d'une plus grande rigueur d'expression, rien de plus légitime après certains abus dans la facilité. Qu'ils prennent seulement garde que toute forme doit jaillir de l'acte poétique lui-même, qui n'est pas un exercice littéraire mais une *expérience vécue*, dans l'homme d'abord, dans l'artiste ensuite. La prosodie traditionnelle a souvent su, dans le passé, contenir la substance poétique la plus authentique — ce n'est pas dire qu'elle l'a créée. Si le poète ne réussit pas à susciter cette rencontre entre la poésie à l'état virtuel et les formes du langage, dont dépend le poème, il risque, tout habile qu'il soit à manier ce langage, d'enfanter des formes vides, ce qui, pour un poète, est le pire des échecs. Au surplus, si la poésie, comme tout ce qui tend à l'expression, a besoin d'une forme pour exister, rien ne prouve que cette forme soit forcément prosodique : les exemples du passé abondent pour nous le prouver. Nous sommes bien forcés de reconnaître, malgré les manuels, qu'il y a plus de poésie dans telles pages de Pascal, de Chateaubriand ou de Marcel Proust, qui écrivaient en prose, que dans beaucoup de poèmes écrits par leurs contemporains. Et nous nous refusons décidément à fixer à la poésie des limites exclusives : elle peut jail-

lir d'une page de prose, d'un « cri », aussi bien que d'un « discours » ou d'un sonnet. Là est peut-être le caractère le plus paradoxal de la création poétique : elle ne comporte pas de loi pré-établie, puisqu'elle suppose la plus grande liberté d'invention — mais en même temps, et dans cette mesure même, elle exige du poète qu'il crée sa propre loi, c'est-à-dire un *style* original, adéquat à son inspiration. Puissance d'anarchie, elle tend à un ordre — non pas imposé de l'extérieur, mais nécessité par sa démarche même. Elle veut *son ordre* et non pas tel ordre. Et cet « ordre qui naît du désordre », c'est peut-être le vrai classicisme, celui de Baudelaire, de Mallarmé, d'Apollinaire, de Valéry et de Claudel, aussi bien que celui de Fargue, de Reverdy et d'Eluard, à leurs meilleurs moments. En ces temps où l'on parle beaucoup de « retours », nous devons conseiller à nos jeunes poètes de méditer la leçon de ces aînés, qui n'est pas de s'abuser sur les vertus miraculeuses d'un emprunt à tels ou tels procédés consacrés par les écoles.

Il est visible qu'aujourd'hui, pour beaucoup de poètes, le problème de l'expression consiste à allier certaine clarté rationnelle du passé aux découvertes et aux audaces de leurs plus jeunes aînés. D'où l'impression de flottement, de recul, et parfois de confusion, disons-le, que nous éprouvons à la lecture de tels d'entre eux, dont la poésie pourrait justifier cette boutade, peut-être cruelle, d'un critique : « ce sont des parnassiens qui ont lu les surréalistes ». Certes, le surréalisme influence visiblement et influencera longtemps encore la poésie française, et l'esthétique parnassienne comme celle des romantiques ou des symbolistes a pu servir de grands poètes. Craignons cependant les alliages par trop prémédités. Il ne faudrait pas qu'à la faveur d'un périlleux effort de synthèse nos jeunes poètes perdent sur les deux tableaux : celui de la rigueur formelle et celui de l'invention, de la surprise, du merveilleux. Il y a fort à parier que le grand poète de demain ne sera ni surréaliste, ni romantique, ni parnassien, ni symboliste, ni unanimiste, bien que peut-

être sa poésie soit nourrie de l'expérience profonde de ces écoles.

Citons encore ici Baudelaire : il prolonge et complète le romantisme sur lequel il prend appui ; mais surtout, il en dégage plus profondément le sens : il dit ce que la plupart des romantiques français n'avaient pas su dire, qui était pourtant inclus dans leur message. Le rôle du poète de demain sera peut-être d'exprimer le latent, l'inexprimé du message surréaliste — plutôt que d'en utiliser seulement les procédés d'écrire, le matériel des images, les tics littéraires, en les incorporant à une forme plus « classique ».

Mais nous ne céderons pas ici à la tentation de jouer les devins et de prédire, après tant d'autres, ce que sera ou ne sera pas, dans l'avenir, la poésie française. Ces sortes de prophétie sont en général vaines en art et en littérature : elles le sont surtout s'appliquant à la poésie, dont la nature est de jaillir imprévisiblement aussi bien de telle nécessité subjective que de tel mystérieux déterminisme historique. L'apparition d'un grand poète — comme celle d'un grand artiste ou d'un grand inventeur, dépend peut-être de ces deux événements. C'est dire qu'on ne saurait raisonnablement en préfigurer la conjoncture.

Il nous suffit d'avoir indiqué à quel moment de son histoire se trouve aujourd'hui la poésie et d'avoir dénoncé la crise qu'elle doit surmonter. Son destin se situe entre deux périls : se perdre et se dissoudre en des expériences de plus en plus risquées — tenter, à trop peu de frais, une trop facile renaissance. Les dangers auxquels elle est exposée viennent autant des réactions suscitées par un passé fastueux, prodigue et aventureux que de ce passé lui-même.

Marseille, Juillet 1942.

René BERTELÉ.

Extrait d'une introduction au *Panorama de la Jeune Poésie Française* qui paraîtra chez Robert Laffont.

D'UNE INFLUENCE RELIGIEUSE EN POESIE

La Poésie est un art entre autres.

Quoi ? Qu'ai-je dit ? Un truisme ? J'avoue avoir eu conscience d'énoncer quelque vérité originale. Peut-être l'heure est-elle aux redécouvertes de ce genre. Aussi bien : qu'est-ce encore que la Poésie, sinon la mise à nu par le Verbe d'évidences cachées ?

Halte à moi-même ! Je me prends, vous me prenez en flagrant délit d'aventure sur un terrain que je crois nécessaire de déblayer : celui où une notion aussi simple que le mouvement — ou la Poésie — quand elle se prouve par la marche — ou par le poème — se complique de manière effroyable quand on tâche de l'expliquer.

Gare à droite ; gare à gauche... Non ! Il n'y a rien à craindre. Nul profane ennemi ne nous menace. Nous sommes entre nous, n'est-ce pas, critiques intelligents par définition et poètes géniaux par prédestination. N'invoquons pas le talent puisque nous sommes entre nous, gens modestes par précaution.

Eh bien ! avec la simplicité du cœur, sinon de l'esprit, qui nous est chère, je demande — puisque nous sommes entre nous, crabes du même panier, faisant les chattemites avec nos pinces soyeuses et nos yeux qui sortent et rentrent comme grains de plomb dans la sarbacane — je demande : allons-nous longtemps encore nous f... du monde ?

Dieu bon ! nous en sommes de ce monde. Et ma demande signifie exactement : allons-nous longtemps encore nous esbrouffer les uns les autres ?

Nous nous entendons, dites ? Nous nous clignons de l'œil. Aucune main ne nous barbouille le visage de

honte pour remplacer le masque habituel. Un beau masque, comme il se doit, d'où la voix sort profonde, voilée, parlant un langage convenu : et la convention tient en ceci que chacun feint de comprendre ce que personne ne comprend.

C'est pourquoi je demande : allons-nous longtemps encore nous f... du monde et les uns des autres ? Et c'est pourquoi j'avance cette formule comme une incongruité parmi la bonne compagnie que nous formons, que : la Poésie est un art.

*
**

Quelqu'un est-il choqué ? Comment ! nous sommes d'accord ? A la bonne heure. Je savais bien qu'il n'y avait pas de pudibonderie dans nos rapports. Quand l'un de nous exécute la danse du scalp autour d'un poème et qu'au lieu d'en brandir la chevelure il s'ingénie à y multiplier des frisures au petit fer, des chignons postiches, ce n'est pas de sa part défaillance chirurgicale. Non, simplement, il se f... du monde et de nous qui en faisons partie.

C'est en effet une bonne plaisanterie d'oublier que la Poésie a pour fin un poème et que celui-ci dépend de certaines lois — internes ou externes peu importe. Il est très ragoûtant de noyer le rôti dans la sauce. C'est une farce savoureuse que de farcir un poème d'intentions qui sont elles-mêmes intentions de dix, vingt, trente autres poèmes. Juger si un poème existe en tant que tel, dire honnêtement si on le trouve beau ou non et pourquoi ; l'ouvrir pour en puiser la moëlle au lieu de l'enrober de fils et de salive comme une araignée fait d'une mouche, ce n'est pas assez drôle. Mieux vaut montrer son agilité à jouer avec les courants d'air et broder de jolies phrases qui font certainement plaisir à celui qui les écrit, qui en font aussi à celui qui les lit pourvu qu'il n'analyse pas ce plaisir, mais qui n'ont de sens précis dans aucune langue.

Clarté, obscurité, en Poésie cela ne rime à rien. Je me sens tout aise d'être entre nous après cette affir-

mation tranquillisante. Si je me corrige quelque peu en notant que j'appelle cependant poème ou vers obscur celui qui ne m'évoque, ne me suggère rien, ne m'émeut en rien — et cela peut être imputable non pas au poème ou au vers mais à ma sensibilité rebelle ; et le phénomène peut se produire en présence d'une œuvre très « claire » dans l'acception courante du terme — si je me corrige donc de la sorte, je ne crains pas de troubler notre harmonie confraternelle. En revanche je cesse sans doute d'être de bonne compagnie en exigeant que ce qui n'est plus la Poésie, mais critique, étude, commentaires de Poésie — prose donc, ô M. Jourdain ! — soit clair, de la clarté la moins discutable.

Une telle exigence revient à demander qu'on ne se f... plus du monde au suprême degré. Car d'où proviennent ces inconcevables confusions verbales auxquelles donne lieu, de nos jours, le moindre écrit traitant de Poésie et dans quoi se prodiguent vainement tant — trop ! — d'intelligence et de talent ? D'une confusion sur la notion même de Poésie. Elle a fini par englober toutes les activités de l'esprit humain et la voilà qui pousse hardiment sa pointe dans le surnaturel.

C'est exaltant, c'est très flatteur pour nous, mes frères. Nous lisons et écrivons sans sourciller des phrases comme celles-ci : « La Poésie est une expression du divin. — Le poète prêtre, héros, prophète assume le passé, le présent et l'avenir de l'homme », etc... J'improvise selon des réminiscences. On a trouvé mieux. C'est vrai, en un sens, ce qu'on dit de nous, ce que nous disons de nous-mêmes. Sans vanité. Nous sommes tous des types dans le genre du Père Eternel, du Soldat inconnu et de Jérémie. Mais en un sens seulement : celui dans lequel la Poésie se dépasse elle-même et annexe les autres arts, tous les arts, là où « les couleurs, les parfums et les sons se répondent ». Ainsi un musicien, un peintre ou un chimiste de chez Coty sont-ils très honorés quand on les traite de poète : « Vous en êtes un autre, Monsieur ! ».

Bon. Nous sommes donc des diamants parmi la tourbe humaine. Ne le répétons pas trop, cependant, nous finirions par le croire.

Vrai ! mes frères, quelle hausse de col, soit dit sans poésie. Sur ce point j'aimerais que nous nous f... un peu plus de nous, ce qui serait une manière de respecter le monde. Nous rendrons cependant cette justice à notre humilité que rarement nous pensons à nous, du moins à notre « Moi » social, quand nous disons ou écrivons : « Le Poète est ceci ou cela ». Nous ne nous prévalons de cette qualité qu'à l'aide du style indirect. Il y a là un complexe intéressant pour les psychologues. J'y verrais, pour ma part, quelque ressemblance avec le mystère intérieur du saint. Car lui non plus ne pense pas à soi-même quand il énonce : « Le Saint fait ceci ou cela... ». Je m'empresse de dire que je suis incapable de pousser plus loin la ressemblance du Saint et du Poète.

***

Il n'empêche que j'ai été amené à rapprocher les deux états ? Parbleu ! Nous ne faisons que cela. La sainteté se poétise et la Poésie se sanctifie. C'est une autre manière — et la plus grave — de se f... du monde.

Allons ; lâchons la question. Nous l'attendons tous : « Eh ! poètes que nous sommes, sommes-nous mystiques ? ».

Hein ? Vous voyez notre âme, paonne sublime, faisant la roue en guise d'auréole ? Vous vous entendez murmurer avec ravissement : « Je suis mystique, moi, Mesdames et Messieurs » ? Ah ! vous en savez des choses, alors ! Mais d'abord, savez-vous au juste ce que c'est la mystique ? Ils sont combien qui en parlent et qui connaissent de quoi il retourne. Pour nous introduire dans cette histoire, aurait dit Mallarmé, notre plus ou moins grande science livresque et cette intuition sans laquelle nous ne serions pas poètes ne suffisent pas. Bien sûr, nous avons lu des pages de

spécialistes qui posent des bornes prudentes entre des confusions élémentaires. Mais combien d'autres vident le mot mystique de son contenu pour le remplir de petites idées personnelles. Notons que ce tour de passe-passe est une grâce poétique. Tout de même ! tout de même ! Nous tâchons d'être sérieux. Nous le sommes terriblement depuis quelque temps. Alors laissons là le sortilège des vocables. N'en soyons pas dupes. Prenons garde que *Mystique* et *Mysticisme* — ce dernier mot, voilà je crois le grand coupable ! — sont des notions distinctes ; et prenons garde encore que si *mystification* n'a pas la même racine, nous sommes victimes, néanmoins, d'une attraction étymologique.

Vais-je gloser après tant d'autres sur la formule « poésie exercice spirituel » ? De prime abord elle n'a rien d'irritant cette formule. L'art des vers — hé ? hé ? tiens ! bonjour Boileau — est un exercice dans lequel l'esprit a plus de part que les mains et les pieds. Même si l'on se sert d'un crayon et si l'on compose en marchant. Nous en dirons autant de la musique, de la peinture, de la sculpture et des autres beaux arts qui restent à inventer. Va donc pour « exercice spirituel ».

Mais faut-il aller plus loin et atteindre la spiritualité ? Il s'agit alors d'un problème religieux. Seigneur : « Je sais que vous gardez une place au poète... ». Je le sais et je le crois. Il prendra rang dans les saintes légions avec le musicien, le peintre, le sculpteur — et le cordonnier du coin ; avec tous ceux qui auront fait de leur vie un acte religieux en pratiquant, nous enseigne le catéchisme catholique, les trois vertus théologales de Foi, d'Espérance et de Charité. Même s'ils se trompent sur le côté d'où vient la Lumière. La Poésie peut acquérir une valeur spirituelle, sanctifiante. Mais ni plus ni moins que toute autre activité humaine accomplie dans l'ordre de la grâce, en intention droite, en offrande orante et adorante à Dieu.

Que veut-on de plus ? A lire certains, on jurerait que la Poésie est en soi un moyen de salut, pis, une religion. De l'analogie on glisse à l'assimilation et de l'assimilation à la substitution.

*
**

Je n'ai ni l'humeur ni la qualité de jouer les inquisiteurs et n'irai donc pas renifler l'hérésie dans les textes que tout le monde connaît. Je souhaiterais seulement que l'équivoque se dissipât, moins d'ailleurs par égard envers la religion qui n'en souffre guère, que par souci de la Poésie qu'on risque de noyer dans des eaux qui lui sont étrangères.

On me dira que l'hérésie — puisque j'ai prononcé le mot — n'est telle que par rapport à certains dogmes — en l'espèce les dogmes catholiques — que l'infidèle a le droit de récuser. Soit ! Mais, s'il vous plaît, la mystique, la sainteté, la religion mises en cause que sont-elles ? Saint Jean de la Croix, sainte Thérèse d'Avila, sainte Catherine de Sienne, de qui l'on invoque le témoignage, quel Dieu adoraient-ils, quelle religion entretenait leur vie intérieure, en quelle obédience sont-ils morts, par quelle Eglise ont-ils été canonisés ?

J'ignore à quels rapprochements avec les poètes nous invitent, par exemple, les « mystiques » mahométans. Ce sont des mystiques chrétiens que l'on cite. Dès lors le chrétien est en droit de demander, au nom de la Foi commune, qu'on ne mélange pas les questions.

C'est comme d'une certaine inspiration religieuse en Poésie. Du point de vue de l'art pour l'art — si tant est que ce point de vue existe — rien ne s'oppose à ce qu'un poète s'approprie un thème religieux. On ne lui demande pas la sincérité de l'émotion, mais celle de l'expression qui se traduit en beauté. Or, notons la déviation à quoi risque d'aboutir une pseudo-poésie spirituelle : quel poète, qui s'inspire d'un thème religieux comme d'un thème quelconque, renoncera à telle beauté, telle image, tel rapport de mots hérétiques afin de rester orthodoxe ? Seul le poète qui vit sa foi consentira le sacrifice. L'autre ne s'y sentira pas tenu pour qui le Christ, par exemple, n'est qu'un mythe exaltant. Et nous nous trouvons en présence d'interprétations très personnelles et très hétérodoxes des mystères religieux. Encore une fois du point de vue de l'art on ne leur

demande que d'être belles. Elles y réussissent souvent. Bon.

Pas plus qu'au tribunal de la Sainte Inquisition, nous ne sommes au Prêche. Je ne dirai donc pas que ces belles hérésies peuvent heurter des consciences croyantes. Je le dirai d'autant moins que les dites consciences, si susceptibles, se gardent généralement de pareilles rencontres. Si d'aventure elles se trouvaient en présence d'un Christ évadé des Evangiles, il n'y aurait pas grand mal, je gage, parce qu'elles ne le reconnaîtraient pas, qu'elles ne comprendraient même pas de qui il s'agit. Un texte mystique non plus ne serait pas compris ? Peut-être. Mais le chrétien y trouverait assez de signes familiers pour se sentir en confiance.

Or, où la plaisanterie devient abusive, c'est quand on confronte des textes poétiques — qui peuvent être des chefs-d'œuvre poétiques, mais non des gages d'authenticité religieuse — avec des textes mystiques — qui sont des témoignages de relations ineffables entre Dieu et une créature, témoignages qui jamais ne contredisent l'enseignement traditionnel de la foi — pour établir d'illusoires analogies.

Là n'est pas la question ? On n'invoque que la similitude de deux aventures intérieures « qui, parallèles, se rejoignent » ! comme on l'a écrit à peu près. Mais cette similitude prétend se fonder sur des textes. Et la plaisanterie se corse. Par quoi valent-ils les textes ? Par leur poésie, qu'il s'agisse de ceux des poètes ou de ceux des mystiques. Dire que les gens de lettres ne s'exciteraient pas sur l'expérience mystique si des écrits ne la leur avaient pas révélée peut paraître une lapalissade. C'est signifier, pourtant, qu'il n'y a à la base de leur émerveillement qu'un souci littéraire. (Il n'est que plus piquant d'observer, après cela, que la poésie, par un phénomène inverse, cesse d'intéresser au titre d'exercice littéraire !). Saint Jean de la Croix et les autres c'est parce qu'ils furent doués de génie poétique qu'ils retiennent l'attention. Mais un tel don était de surcroît. Rien ne permet d'affirmer qu'il était

la cause ou la conséquence des faveurs surnaturelles. Combien d'autres mystiques ne furent pas poètes ! Ou furent mauvais poètes ! Qui s'avise de citer Thérèse de Lisieux ?

*
**

Poésie, aventure intérieure. Depuis quand s'est-on avisé de cela ? Car enfin de Villon à Racine il y a eu quelques poètes... qui l'étaient sans le savoir ! Tout se ramène à une prise de conscience, n'est-ce pas ? Les romantiques ont découvert notre rôle prophétique et le scandale social que nous représentons. Mais c'est à Baudelaire que nous devons notre noblesse insigne et à Rimbaud notre audace savante. Du Nerval des *Chimères* et de Mallarmé nous avons appris l'ésotérisme qui nous a fait nous prendre définitivement au sérieux. Puis... Pourquoi, grâce à X. Y. Z. ne deviendrions-nous pas des saints ou quelque chose d'analogue, maintenant ? Loin de moi la pensée de réduire le domaine de la Poésie à celui d'un jeu verbal ou même d'une effusion sentimentale objective. Que la notion de poésie en s'épurant, en dépouillant le lyrisme de ses accessoires didactiques, narratifs ou éloquents se soit du même coup élargie on en est heureux. Désormais le champ — et le chant — sont très vastes qu'ont ouverts les *Fleurs du Mal* et les *Illuminations*. N'en sortons pas néanmoins, ne nous égarons pas, restons soumis à la pesanteur. Comme l'homme même, dont elle procède, la Poésie est composée d'un corps et d'une âme. Dès qu'il y a séparation de ces deux éléments c'est la mort. Pareillement la Poésie n'est ni ange ni bête et il arrive qu'à vouloir trop faire l'ange... Je n'entends pas cela seulement à la manière pascalienne. Avons-nous assez d'exemples de capitulations, de déchéances, d'anarchies morales que prétend justifier l'acte poétique ! Alors qu'il s'agit tout au plus d'un rachat. On refuse une accusation de ce genre ? On ne veut juger que les œuvres ? On préfère ignorer que derrière le suicide d'un Crevel ou d'un Gaillard il y a tout bonnement une tare physiologique ou psy-

chologique comme derrière le suicide du calicot ? D'accord. Mais ne nous payons pas de mots, justement parce que la Poésie est faite avec des mots. Plût à Dieu que le génie poétique — que nous nous accordons si généreusement les uns aux autres depuis quelque temps — s'accompagnât du « génie de la morale » ! Alors, nous serions transfigurés. Alors, nous fraterniserions avec Jean de la Croix. Alors nous confondrions Poésie et Prière. Nous n'en sommes pas là. Gardons-nous donc d'une imposture religieuse.

Je reviens à mon propos de religion. Il nous faut nous souvenir, paraît-il, que la Poésie fut à l'origine un langage sacré. Soit. Mais un tel souvenir ne peut que nous écraser d'humilité. Dieu qui aurait pu aussi bien faire crier les pierres a choisi des voix humaines pour porter la Sienne. Oserons-nous nous prévaloir d'une semblable élection ? En tout cas ne nous hâtons point de conclure que la Poésie est, par elle-même, d'essence religieuse. Si j'avais l'érudition, le loisir et le goût d'entreprendre de ces synthèses familières à certains, par lesquelles nous sont montrées des concordances entre les mythes des diverses civilisations, je me risquerais à indiquer que les Arts, la Poésie donc, sont des moyens de faire échec à Dieu, en recréant la création. De l'artiste et artificieux serpent du Jardin, de Caïn père des fils de la terre inventeurs des Arts, de Prométhée, voleur du feu céleste, de tous les poètes qui ont peuplé l'Olympe de leurs imaginations, je tirerais des arguments. Si la Poésie comme tous les arts est religieuse, elle ne *relie* l'homme qu'au créé et non au Créateur. Le déchiffrement du monde est une prise de possession et une construction à mesure. Co-naissance, dit Claudel. A moins que l'authentique charité ne s'en mêle, l'acte poétique est d'essence orgueilleuse et satanique.

Vous voyez que je ne nous marchande pas les promotions : on faisait de nous des héros, des prophètes, des saints ; nous voici démiurges !

***

Ai-je parlé trop légèrement de choses sérieuses ? C'est que j'estime la Poésie une chose grave et belle, la religion une autre chose grave et belle, mais les hommes facilement imposteurs qui, à force de s'en réclamer, nous feraient croire qu'ils sont, eux-mêmes, la Poésie et la Religion. Qu'ils se contentent donc d'en témoigner par leurs œuvres.

Le problème poétique est avant tout un problème d'expression par le Verbe, comme ceux de la musique par le son, de la peinture par les couleurs, de la sculpture par le volume plastique. Quant au salut, à l'accomplissement humain que chaque mode d'expression propose, ils dépendent de la part de soi-même que l'homme engage en retour.

Or l'homme ne vit ni dans, ni pour, ni par la Poésie. Il vit avec. Et cela reste une aventure.

Luc ESTANG.

DECLIN DE LA POESIE

> **« Est-il possible qu'Homère ait voulu dire tout ce qu'on lui fait dire...**
> **« Quiconque a eu besoin d'oracles et des prédictions y en a trouvé pour son fait ».**
> **(MONTAIGNE, 11, 12).**

Un entraînement inéluctable devait conduire à ce qu'on attribuât à la poésie contemporaine, qui s'exprime en un langage renouvelé de la Pythie de Delphes, la faculté divinatoire des propos sybillins. L'hermétisme a retrouvé la signification étymologique qu'il emprunta aux livres d'Hermès, et dont il s'était quelque peu éloigné. Les vers dionysiaques du Hugo le plus verbeux sont consultés à l'égal des manuscrits de Zozime le Panopolitain. Le génie de Rimbaud est assimilé au don des voyantes. Et l'on se prend à rechercher dans les poèmes les prédictions que l'on demandait jusqu'alors aux quatrains de Nostradamus. Grâce à une critique ingénieuse, l'objet de la poésie a cessé d'être l'harmonie pour n'être plus que la prophétie. Le poète est baptisé mage, et le sommaire de nos meilleures revues de poésie ressemble à la table des matières d'un ouvrage de catéchisme ou d'un livre de prières.

Cette voie féconde ouvre à l'art des perspectives illimitées. Les sculpteurs, auxquels la taille du marbre demande un effort musculaire jusqu'alors trop oublié, s'attacheront davantage à la sculpture considérée comme un exercice physique. Et les musiciens trouveront dans le rôle de prophètes une application inattendue de la « Musique de l'Avenir ». Car on ne voit pas pourquoi on continuerait d'exclure les autres artistes,

graveurs, peintres, architectes, sculpteurs et musiciens, de cette mission quasi-divine dont les poètes s'estiment investis. La critique artistique y trouvera les ressources inépuisables qu'offrent les variations sur le mot de « message ». Et il ne sera plus sans exemple que l'on édifie un arc de triomphe à la gloire d'un jeune sculpteur, déjà célèbre dans sa famille et auprès de quelques amis pour avoir témoigné d'un talent prometteur par l'ébauche d'une aile de papillon. Sur cet arc de triomphe, d'importants bas-reliefs, plus considérables par leur masse que l'œuvre entier du jeune sculpteur, enseigneront au public la légende que cet artiste prévoyant se construit déjà soigneusement, et qu'il occupe ses passe-temps à piquer de clous d'or de petits morceaux de bambou, ou qu'il ne se promène jamais qu'accompagné d'un kangourou. Dès lors, l'injuste prééminence accordée à une poésie mégalomane sur les autres arts sera effacée, et tous leurs critiques pourront à leur tour brûler l'encens et la myrrhe sur le passage des voyants.

Parvenus à ce stade aimable de civilisation, on ne considèrera plus sans un étonnement indigné l'époque heureusement révolue où une méconnaissance barbare de la camaraderie conduisait à juger les poètes sur leurs œuvres, et où les critiques, par une étrange conception de leur devoir, estimaient que « le temps ne fait rien à l'affaire » et que la *sincérité* de l'auteur n'était pas l'unique exigence qu'ils pussent formuler. La jalousie vigilante qui opposait alors les poètes et les écoles était une sorte d'adultère qui répugne à nos mœurs courtoises, où les poètes se doivent une fidélité mutuelle. L'échange des dédicaces et des préfaces, et celui des éloges réciproques dans les journaux spécialisés, est un usage qui témoigne d'un esprit accompli de solidarité. Il institue la Corporation dans le métier poétique, et la défense des intérêts communs sur le modèle des syndicats.

Les poètes, à vrai dire, — sinon la poésie — avaient quelque peu besoin du secours de cette franc-maçonnerie. Outre que ses confrères constituent à chaque

poète son public quasi-exclusif, mais du moins attentif et enthousiaste jusqu'à l'hyperbole, cette consécration lui est indispensable pour être assuré de sa condition de poète. Car de prime abord rien ne paraît moins évident que cette qualité chez la plupart de ceux qui publient leurs poèmes.

Je ne pense pas témoigner d'un Pythagorisme excessif en affirmant que le Nombre est l'essence de toute chose, et singulièrement de la poésie. Un poème dépourvu de rythme n'est plus qu'un assemblage de mots dénué d'harmonie, et donc de raison. Or les poèmes actuels, dont le vers a dès longtemps cessé d'être l'unité, n'offrent plus qu'une écriture arbitrairement découpée en lignes inégales qui ne correspondent à rien d'euphonique. Le poème a cessé d'être une *phonie* pour être une *graphie*, dont il semble que les surprises de son découpage soient la seule recherche de son auteur.

Or, seule l'existence de la rime justifie le découpage en vers et les particularités qu'il entraîne, l'enjambement par exemple. Sitôt qu'il n'y a plus de rime ni de régularité dans le mètre choisi, découper un poème, même et *surtout* rythmé, c'est non seulement faire injure au lecteur en le supposant insensible au rythme et incapable de le découvrir sans la grossière évidence des alinéas, mais c'est aussi faire injure à la prose, dont je ne sais quelle règle a décidé qu'elle est ce qui n'est pas rythmé (« Nicole, apportez-moi mes pantoufles et me donnez mon bonnet de nuit »), alors que tous les prosateurs, de Bossuet et Rousseau à Chateaubriand et Barrès, ont écrit une prose nombreuse que seule l'absence de rime et de constante dans le mètre distingue de ce qu'il est convenu d'appeler la poésie.

Ainsi la prose elle-même risque-t-elle de se trouver entraînée dans la décadence de la poésie. Car en dépit du Renouveau dont on a accoutumé de parler à propos de la poésie contemporaine, celui-ci semble bien plutôt préluder à un désastre comparable à la longue nuit poétique qui dura plus d'un siècle de Racine à Chénier. Loin d'être une preuve de ce « Renouveau »,

l'invasion du domaine poétique par une foule de néophythes est un prodrome de son effondrement. Ainsi l'Empire Romain s'écroula sous l'envahissement des Barbares. Il semble que l'on confonde naïvement le nombre des poètes et leur qualité, et qu'on affecte de ne point voir que les jeunes doués d'un talent authentique sont moins d'une douzaine. La bonne volonté est devenue l'ersatz du talent. Et quelque magnifique que soit le coucher du soleil, dans le rayonnement empourpré d'Emmanuel et de La Tour du Pin, on n'en assiste pas moins au déclin de l'astre poétique.

L'histoire littéraire de la France est jalonnée d'une suite d'écoles, Pléïade, classicisme, romantisme, Parnasse, symbolisme, surréalisme, dont l'objet initial était une réaction contre l'école précédente, le désir de rompre avec des disciplines caduques, et la volonté de créer des harmonies nouvelles. Le groupe des poètes actuels se caractérise — au contraire de celui des littérateurs, des peintres, des sculpteurs et des musiciens — par une telle indigence d'imagination qu'à défaut de trouver une éthique neuve, il se réfugie dans le culte et l'imitation éperdus de Rimbaud, de Mallarmé et d'Apollinaire. Non que je souhaite qu'un anticonformisme systématique, qui est, chez la jeunesse, le pire des conformismes, substitue au respect des situations acquises ce que René Tavernier appelle excellemment « le poncif de l'avant-garde », ou que la volonté trop préméditée de remplacer Ronsard par Sponde, Du Bellay par Maurice Scève, et de ressusciter les poètes mineurs de la Renaissance devienne la manifestation plus timide de cette révolte juvénile. Mais enfin, il eût été souhaitable qu'à une jeunesse nouvelle correspondissent des accents nouveaux, ou qu'à leur défaut l'alchimie du symbolisme et du surréalisme ne devint pas une recette de cuisine poétique. Peut-être va-t-on être obligé de reconnaître que Mallarmé et les surréalistes, loin d'avoir ouvert des voies nouvelles, ont conduit l'expérience poétique jusqu'aux confins de l'univers spirituel, après lesquels on ne peut plus que revenir en arrière. Ce serait du même coup proclamer la faillite de la poésie, du moins pour l'avenir le plus immédiat, et par

là même présager cette nuit poétique dont le crépuscule devient évident. De ces cadres que Rimbaud, Mallarmé et les surréalistes firent voler en éclats, nos poètes actuels ont ramassé les débris, dont ils ont fait des joujoux. C'est un peu innocent, mais qui ne mérite guère l'opinion qu'ont d'eux-mêmes ceux qui le pratiquent et qui croient à un Renouveau poétique parce que la poésie est retombée en enfance.

Il serait injuste d'accuser la critique de l'imposture de ce « Renouveau ». Car il n'y a pas de critique poétique. Il y a une critique littéraire, une critique théâtrale, une critique cinématographique, une critique artistique. Il n'y a pas de critique poétique, c'est-à-dire d'examen publié par un lecteur qui ne soit pas à la fois juge et partie : Ce sont les seuls poètes qui s'analysent entre eux, avec un excès de louanges et d'hyperboles que le désir de réciprocité ou la crainte de représailles ne suffit pas à excuser. Ils ont transporté dans le domaine de la critique le jargon inintelligible dans lequel ils s'expriment en poésie. Car la poésie actuelle s'est étrangement spécialisée dans une métaphysique et une mystique qui finiront par donner la nostalgie des élégies sentimentales. Le dialogue avec Dieu, dont le moindre poète est déclaré l'un des acteurs (on ne va pas encore jusqu'à l'identifier à Dieu) et l'ivresse prophétique sont devenus, sous leur plume, l'explication la plus habituelle des poèmes. Ils confondent l'hermétisme et l'incompréhensible, l'inspiration et l'improvisation, la spontanéité et le désordre, et nous offrent des poèmes qui ressemblent unanimement à la mauvaise traduction en français d'un poème étranger. Un assemblage disharmonieux de mots interchangeables qu'aucun rythme ni aucune rime n'excuse même plus est devenu la substance de leurs poèmes. Il semble que la langue française soit en pleine désagrégation et ne leur offre plus que l'usage dissocié de ses mots. « Chaque Revue a ses poulains, créant de ce fait une extraordinaire émulation, n'en déplaise à M. Georges Lorris qui a décidément les yeux bandés », écrit très justement Henri de Lescoët. On s'effraie à penser où mène cette émulation...

Georges LORRIS.

CHRONIQUES

LA POESIE

LES LIMITES DE L'AMOUR, par *Max-Pol Fouchet* (Fontaine).

« Ce livre, m'écrivait Max-Paul Fouchet des « Limites de l'Amour », est né d'avoir un jour compris que rien ne saurait nous appartenir des fleurs, des oiseaux et des êtres puisque l'amour ne nous en donne que le simulacre ou la promesse ». Pour Fouchet l'aventure poétique n'est pas une recherche d'illusions, ni une vaine complaisance dans la douleur la plus vraie. Il ne faut pas se tromper à l'allure de chanson de « Vent profond » ou à la sombre éloquence de « Prise de Barcelone » il ne s'agit là que d'une activité de remplacement, d'un pur exercice des facultés de l'esprit. Le lyrisme n'est pour lui que la meilleure arme dont puisse disposer l'homme pour s'immoler au service des hommes, pour « forcer le passage » selon la si belle expression d'Edmond Humeau entre ce monde injuste et le monde réconcilié. En d'autres temps Fouchet eût pu faire entendre des accents de ronde enfantine mais comme ils sont désabusés de tels vers :

Choses les plus prochaines
Vous que touchent mes doigts
Vous m'êtes aussi lointaines
Que le vent dans les bois

Il en est de maladroits dont la gaucherie même atteste la sincérité, une sincérité sophistiquée (ce paradoxe est possible), qui me touchent plus que des réussites :

Il n'est rien que je craigne d'une telle peur
Que la fidélité certaine où tu crois te donner
Où tu mens plus il n'est aucune heure
Quand un double mensonge naît de ta vérité
Telle une eau moulée par les hasards du verre

Que tour à tour contraint ou libère un vaisseau
Tu crois être toi quand tu ne peux pas l'être
Tu cèdes à l'instant comme au vent les oiseaux

. . . .

Il n'est rien que je craigne d'une telle peur
Que l'instant où tu crois à ta fidélité
Tu ne sais rien de moi serait-elle donc possible
Il faudrait pour la savoir me savoir tout entier

Il y a là un singulier exemple de didactisme passionné, voisin de l'attitude d'un John Donne, et qui vaut d'être signalé tant il est rare dans le lyrisme actuel issu du romantisme et qui ne connaît, même quand il se plie à une concentration toute formelle, d'autre démarche que l'effusion. Dans l'œuvre de Fouchet, et encore une fois il ne s'agit pas de savoir si ses poèmes sont ou non réussis, la volonté est presque toujours présente. On n'en voudra pas d'autre preuve que les strophes consacrées à la mort de sa femme perdue en mer qui loin d'être une Elégie sont un chant de confiance et de joie :

Tu crois que je pleure je ris de ta mort
Tu t'enfonces tel un marbre dans le temps
Je ris de ta mort je pleure de ta vie
Tu es ma sérénité ma chance incalculable

Tous les amis de Max-Pol Fouchet liront ses poèmes avant d'autant plus de fervent que la revue qu'il animait ne nous parvient plus. Ils se répèteront comme un message venu de l'autre rive française ces vers de romance :

Un grand feu d'horizon sur la route
Fait que Sœur Anne descend de la tour
Trois lys en main l'amour dans l'âme
La certitude au cœur d'un prochain retour.

L. G. G.

L'ENFANCE DE L'ART, par *Claude Roy* (Fontaine).

Claude Roy, le plus brillant de nos jeunes critiques, témoigne dans son œuvre personnelle des mêmes qualités de goût et de mesure qui lui dictèrent la plupart de ses jugements. Il s'était tellement dépensé au service d'autrui, s'était aussi créé de telles inimitiés dans le Landerneau littéraire où il fit toujours entendre son franc-parler que l'on risquait d'en oublier sa qualité de poète. Il n'est pas inutile de rappeler qu'il fût un des premiers à se faire entendre au lendemain de

l'Armistice. Ce n'est pas sans émotion que je retrouve dans le recueil ce poème si simple et si beau « *Un mort m'attend à la maison* » :

Rien n'est plus à moi seul aujourd'hui
Mais ce mort mon ami réclame sa part
Avec ce grand poids de silence malhabile
Qu'il étend depuis le jour
Où cette mitrailleuse invisible
A parlé plus fort et plus dur que lui
Dans le petit matin qui sortait des forêts

Je sais gré à Claude Roy d'avoir évoqué la Guerre avec la pudeur qui convient. Ceux qui l'ont faite comme lui se garderont à jamais d'en tirer un prétexte à variations littéraires. Elle les a trop marqués pour cela. Le même sens de la mesure guide d'ailleurs Claude Roy en cette « Enfance de l'Art » dont on peut bien dire qu'elle constitue cependant un exemple d'art achevé mais qui sait sourire de ses propres réussites. Une certaine allure de jeu verbal, une élégance pré-classique évoquent un Théophile ou un Tristan l'Hermite. Claude Roy réussit à amalgamer dans un ensemble très personnel des influences très récentes, particulièrement celle de Supervielle, et le ton du Grand Siècle. Dans le mouvement actuel où l'emportent tour à tour des tendances prophétiques ou gnomiques il joue un rôle analogue à celui des fantaisistes voici une vingtaine d'années par rapport au Surréalisme. Il cultive en dépit des événements une Poésie proprement littéraire qui se propose moins d'être le document d'une aventure que de satisfaire et de divertir le lecteur. Malgré certaines gaucheries, des images un peu faciles, « L'Enfance de l'Art » est un recueil d'une ravissante fraîcheur :

Mais qu'elle s'ouvre enfin la porte close
Derrière laquelle il y a un jardin
Et des enfants qui jouent et un chien qui aboie
Et le petit garçon qui donne sa tartine
A la petite fille aux cheveux de maïs

On aimera le ton si « gravitations » des poèmes de « Bestiaire », celui de certaines chansons et l' « Hommage à Jules Verne » qui semble l'œuvre d'un écolier. Il en est toujours ainsi dans « L'Enfance de l'Art ». La muse y est fardée de craie, ses doigts sont machurés d'encre violette et il lui arrive de tirer la langue à Apollon. Ce n'est pas elle, les dieux en soient loués ! qui trépignerait sur les trépieds de la Sybille.

L. G. G.

LES LIVRES

LE CŒUR AVENTUREUX, par *Ernst Junger*. Traduction Henri Thomas. (Gallimard).

Ce livre se présente comme un recueil de sensations analysées, de rêves, de faits. Tout s'y manifeste à l'état naissant, rien, cependant, qui n'y soit achevé.

Nous avons, en France, de ces livres archipels : ils sont peu connus, bien que fort révélateurs d'une tradition et d'une tendance. Les plus remarquables sont ceux de Francis Poictevin ; mais trop écrits sans doute et intraduisibles dans le dialecte de l'imagination, aveuglés dans la sensation par le souci de rendre l'expression inoubliable ; voués à l'oubli, peut-être, par ce souci d'écriture qui les attachait à une époque.

Le Cœur Aventureux est un livre-nébuleuse. Les textes qui y sont réunis paraissent parfois purement descriptifs ; et on se demande longtemps par quel biais se les attachent les textes de pensée qui les accompagnent... Mais, à peine les certitudes de l'auteur se sont-elles manifestées, on voit qu'elles étaient partout sous-entendues et partout souveraines et que leur force d'attraction assurait un lien intime et essentiel entre les parties de l'ouvrage.

La sensation anime puissamment l'élément spirituel : les sens, en effet, sont les témoins d'un âge d'or, ils confirment la parenté du cœur avec la terre. Assurance profonde qui pose la sensation comme un rapport concret et inépuisable de l'homme avec le monde. Suffisamment approfondie, la sensation nous livre des secrets dont la vision spirituelle découvrira la nécessité dans la figure du monde. Sensation « stéréoscopique » que nous voyons à l'état élémentaire dans le mélange d'une vision et d'une saveur, puis, accomplie dans l'image « énigmatique » qui fond deux espaces visuels et, dans une chose vue nous fait saisir une autre chose (vision paranoïaque) — enfin dans l'image du monde, transcription de la méthode suivie par l'auteur — nous verrons laquelle.

Cette méthode ne vise pas à la recherche il est dit qu'elle vise à la trouvaille. Plus exactement, elle *prétend* à la trouvaille. Ce n'est pas la rigueur scientifique qui domine ici, mais l'ambition, la démesure humaine. Un maître, Nigromontan, très semblable au vieillard que l'on voit de profil dans les *Disciples à Saïs* de Novalis, apprend ses disciples à approfondir le rapport concret de l'homme avec le monde, il les apprend à se fortifier, à se raidir contre ce rapport, mainte-

nant que le temps de la séparation est venu. Des questions redoutables sont courageusement abordées. Jamais on ne vit expérience aussi singulière entrer si avant dans l'universel. Avec le même à-propos Junger fait intervenir les incidences esthétiques et morales des questions soulevées. La parole est donnée à l'homme pour qu'il intègre les choses à l'un qui est le tout... — Ce sont les esclaves qui fouettent les chiens : l'humilié ne rêve que d'humilier. Fort bien. Mieux encore. Par l'effet d'une méthode de *compensation* que Junger définit et qui ne doit rien à Emerson, l'observation est renversée et il nous en est livré l'illumination complémentaire : on peut rêver d'une atmosphère de *bienveillance*, milieu naturel de l'homme évolué et qui deviendrait le climat des grandes œuvres.

Tout ceci est d'un grand écrivain. Cependant, *Le Cœur Aventureux* n'est pas un livre sans défauts. Et ceux-ci sont assez désagréables à relever. La logique de Junger est faible. Exemple : « Sa méthode visait non à la recherche, mais à la trouvaille. Aussi avait-il l'assurance que chacune de nos démarches était riche d'un secret particulier ». Quelquefois, une image prend la place d'un raisonnement, une analogie escamote un problème. Cette faiblesse se fait plus désagréablement sentir aussitôt qu'il s'agit de redresser l'homme devant sa mort. La mort, source d'erreurs poétiques, est-elle pour Junger l'occasion de mensonges prémédités ? « Il est une sorte d'allégresse souveraine qui se saisit du combattant, à la vue même de la mort, plus forte que ne fut jamais l'amour ». Faribolles. Comment expliquer cet inexcusable accès de patalyrisme ? Sans doute arrive-t-il que les affirmations d'un homme soient complémentaires de ce qu'il a senti et pensé. Mais l'hypothèse est un peu facile et ne rend pas compte de l'obsession qui brûle les pages de ce livre.

Junger a-t-il décelé le grand secret d'insouciance et de faiblesse qui entraîne l'homme à désapprendre qu'il devra mourir ? Il dénoncerait cette folie avec plus d'assurance, s'il ne s'y sentait pas lui-même engagé et d'une façon particulièrement inavouable. Oubliant qu'il a été engendré et ignorant qu'il devra mourir, l'homme vit au large de sa nature, mais s'accommode plus difficilement de cette destinée quand il a reconnu les mobiles qui le déterminaient. L'âme, en se détachant du cosmos, a accompli une solitude que nulle présence humaine ne pourrait combler. La pensée est solitude, même au sein de la foule, et ne se guérirait de son mal qu'en intériorisant l'idée de sa mort. Mais, à la cruauté du remède qu'on nous recommande ici, il est aisé de penser que le mal est plus horrible : Cette âme a le besoin de concevoir la mort et, sans la préoc-

cupation du danger elle ne se connaîtrait pas, cette âme doit se donner le frisson de la mort pour sauver son corps de l'inconscience. Seule, la solitude accomplie dans le péril la guérira de la solitude où elle était entrée. Quel exil sans bords est donc celui de l'homme qui ne peut concevoir sa mort sans l'intermédiaire du danger ! Que, par l'art d'apprendre à mourir, il se saisisse d'une nouvelle vie, sans instinct de conservation, je crois que c'est au terme d'une ambition fort séduisante, mais parfaitement chimérique et qui recouvre vraisemblablement une angoisse qu'il s'agit de fuir.

L'angoisse de ne pouvoir se représenter la mort ? Sans doute, mais encore. Quel est le vrai nom de cette angoisse dont l'idée de la mort n'aurait pas raison parce qu'elle est trop impersonnelle pour ne pas l'aggraver ? Le livre de Junger contient un aveu terrible : « Là où ce que nous appelons l'individu n'est présent en aucune façon, il n'existe pas de perception de la mort au sens où nous l'entendons ». Faut-il qu'un homme porte un serpent autour de la cheville pour prendre conscience de lui-même ?

Il est étrange d'avoir à blâmer l'aspect panique et désespéré d'une vérité que l'on se trouvait prêt à défendre pour son compte. Sensible à notre cœur, dirions-nous, la mort est étrangère à notre esprit que l'exercice de la pensée a séparé de sa matrice naturelle. Il faut redonner à l'esprit le sens de la mort qui est la vie même du cœur. Tant pis pour ceux qui n'y parviendraient qu'en incarnant la mort pour autrui. Des hommes de pensée peuvent, sans sortir de l'ombre, donner à leur conscience cette profondeur révélatrice où comme en un miroir chaque objet se cueille et s'expose et se doue d'une autonomie qu'il a reprise à leur personne. Le monde est pour eux comme un rêve, le songe les mène, leur imagination devient la gloire du réel. Fort de cette expérience, chaque individu arriverait à la mort sans lui et accomplirait dans son âme libérée la transparence du monde qui est la paix suprême d'une profondeur confondue avec ses bords.

Mais qualités et défauts de Junger doivent passer en deuxième plan. Les événements passent, et, avec eux, l'ombre qu'ils répandaient sur une œuvre. La méthode d'un auteur survit et, souvent, elle seule : « Art, nous dit Junger, de la suprême maîtrise de la vie avec l'éternel pour but ». Elle a pour correspondant la haute image du monde, dessinée parmi les apparences communes, à la façon des images *énigmatiques* (on trouvera la définition de ces dernières dans *Le Cœur Aventureux*) insaisissablement proche.

JOË BOUSQUET.

LE SEL DES PIERRES, par **Marie Mauron** (Rob. Laffont, édit.).

Le thème de ce roman n'est pas nouveau. Il s'agit, une fois de plus d'un « ricorso ». Angélique abandonne son milieu bourgeois et retourne dans un village de la montagne provençale — village-musée que nous connaissons bien — pour y vivre à l'abri d'une maison ancestrale à demi ruinée, au sein d'une population clairsemée et parasitaire, décimée par l'attirance des plaines et des villes. Marie Mauron nous conte, en une suite de tableautins fermement dessinés les efforts d'Angélique pour éveiller autour d'elle un foyer de sympathie et de vie active. Il y a un écho de **Regain** dans ces pages. Le vocabulaire en est dru, truffé de provincialismes savoureux. L'art de Marie Mauron s'apparente à celui des modeleurs de santons. Angélique est une guirlande vivante autour du Vieux Berger, de la Duègne, du Curé, du Mendiant, de la Lépreuse, de la Folle, du Beau Garçon, de la Servante, etc... Les scènes colorées sont traitées avec sobriété.

Mais les motifs impérieux qui devraient justifier ce retour vers un passé dont il ne reste que des ruines, ruines de pierres et ruines humaines, nous échappent. Le comportement d'Angélique a quelque chose de gratuit. Je sais bien que l'argumentation n'est pas toujours de mise. Comme nous soupçonnons chez l'auteur un souci de prosélytisme, nous croyons, malgré l'ardeur païenne qui donne une forte allure à certains passages, insuffisantes les seules raisons esthétiques énoncées çà et là.

A. B.-D.

LE COFFRE A SEL, par **Marie-Aimée Méraville** (Aubier, Editions Montaigne).

Dans la masse des romans paysans et montagnards édités en série, il est agréable de rencontrer un livre où s'affirme, à côté d'une connaissance réelle du sujet, une volonté de style. Style rugueux, rocailleux, qu'il ne serait pas sans doute désirable de voir s'étendre à toute notre littérature, mais style tout de même ; style qui va de pair avec une parfaite sincérité et qui est parfaitement adapté au sujet, reflétant les lentes ruminations hâchées du paysan dont le monologue, à longueur de journée, est rythmé par les seuls gestes de travail.

Le **Coffre à Sel** nous présente les montagnards du Cantal,

leur vie quotidienne, mélange d'ascétisme et de sensualité, leurs fêtes, leurs conceptions cosmiques, leurs contes comiques ou tragiques, leurs roueries, leur attachement au travail et à leurs droits, alliance avec la terre et adaptation à l'ordre des saisons, qui, malgré les conventions, les lourdeurs et les rudesses, ne peut pas ne pas donner une certaine communion authentique avec le réel, qui est une des choses dont nous sentons aujourd'hui le plus le prix. Ces leçons d'authenticité, de patience, de ténacité, le livre de Mlle Méraville les donne avec discrétion, sans illusion, sans déclamation et surtout sans poncif.

Emile DERMENGHEM.

LE RIRE DES DIEUX, par **Charles Braibant** (Corréa).

Ce roman est construit sur plusieurs thèmes assez adroitement entrelacés : répercussions des événements de 1914 sur la vie provinciale dans le Midi, complexe d'infériorité dans l'adolescence, tortures et délices de l'ambition, intrigues parisiennes. Des trois personnages principaux, deux jeunes gens et une femme, l'un se délivre de ses complexes par la simple volonté de parvenir ; un autre, la femme, oscille entre l'amour et l'arrivisme, qui, tout en se contrariant, lui donnent l'illusion de la délivrer de son douloureux sentiment d'infériorité et d'isolement ; le troisième, héros principal, après avoir cru s'évader grâce à l'amour, constate son impuissance à communier avec ses semblables, rentre dans le désespoir et entend résonner à ses oreilles, voix lointaine du canon ou brouhaha de la grande ville, le rire ironique et malveillant des dieux.

Emile DERMENGHEM.

REVUE DES REVUES

Dans un des derniers numéros du *Goéland*, j'ai retrouvé avec émotion la signature de Jean Royère. On m'excusera, je pense, si je salue filialement Royère, au seuil de cette chronique. Je sais ce que je lui dois et ce que lui doit, depuis quarante ans, la poésie française qui, sans son œuvre et son action, n'aurait pas le visage qu'elle a. Nous sommes plusieurs à le savoir, n'est-ce pas Roger Lannes, Toursky ?

Dans sa chronique du *Goéland*, Royère, à l'occasion du centenaire de Mallarmé et à propos du beau livre d'Henri

Mondor, entr'ouvre son dossier et dévoile un petit secret poétique, celui de sa collaboration posthume avec le Maître :

« Les deux sonnets, dit Royère,

Dame, sans trop d'ardeur à la fois enflammant
et *O si chère de loin et proche et blanche si...*

ont été publiés pour la première fois par mes soins dans un des tous premiers numéros de *La Phalange* que j'avais précisément fondée, le 15 Juillet 1906, pour librement manifester ma volonté d'une sorte de reconstruction mallarméenne de l'Art contemporain. La personne qui m'avait communiqué, avec un grand luxe de précautions, les deux précieux manuscrits... avait attiré mon attention sur le nom de Méry, épinglé deux fois sur le premier sonnet qui commençait par ce vocatif soupiré, et une troisième fois sur le second sous sa véritable orthographe, Méry, et non celle de Mary, qui a survécu, avec lui, sous ce demi travesti, je ne sais ni comment ni pourquoi, au deuxième vers du second sonnet.

Méry, sans trop d'ardeur à la fois enflammant

était en effet le premier vers du premier sonnet, et le premier tercet répétait :

Ne te semble-t-il pas, Méry, que chaque année...

Geneviève Mallarmé que mon culte pour son père me rendait sacrée, ne pourrait pas — pensais-je à haute voix en lisant les deux feuillets autographes — ne pas être peinée, quand cette particularité lui révèlerait, sans hermétisme, pourquoi son père n'avait pas cru devoir retenir ces deux pièces (qu'il ne pouvait pas ne pas chérir) dans le recueil qu'il s'était enfin décidé à lâcher pour Deman, presque in extremis, puisqu'il ne parut que l'année de sa mort.

« C'était le même élémentaire scrupule qui faisait hésiter de son côté Edouard de Rougemont, mallarméen fervent, à qui je dois d'avoir pu enrichir notre patrimoine poétique de deux gemmes d'égale valeur et je n'hésitai pas — est-il trop tard pour en faire l'aveu ? — ... à collaborer très modestement avec Mallarmé, sans même l'en informer par table tournante, en remplaçant Méry par *Dame*, la première fois et par, *disons*, la seconde et en faisant disparaître le prénom en un blanc dissylabique au deuxième vers du second sonnet.

« ... Ce que je n'ai jamais pu m'expliquer, cela confessé, c'est comment le texte du premier sonnet de *La Phalange*, modifié par moi comme il est dit ci-dessus ayant été ajouté

tel quel dans l'édition de la N.R.F. comme si « Dame » et « disons » étaient de Mallarmé — à la place du blanc dissylabique du second, *Mary* (et non *Méry*) — avait pu surgir ».

Tant de minutie, avait déjà soupiré Mallarmé, *témoigne, bien inutilement peut-être, de quelque déférence aux scoliastes futurs !*

Ma première rencontre avec la poésie d'Audiberti fut la lecture de cet extraordinaire portrait d'un cheval de bronze, qui figura, je crois dans *L'Empire et la Trappe*. A ce coursier d'airain, je ramène involontairement toute l'œuvre du poète dont la qualité essentielle n'est pas tant un flux verbal, dont la magnificence est souvent lassante, qu'une étonnante faculté à métalliser son verbe. C'est une poésie faite de consonnes. Les images rougeoient dessus comme le soleil sur une plaque de cuivre, ou s'y précipitent comme une grêle serrée qui la bombarde. Au bout de quelques strophes, on ne sait plus du tout où l'on est et où l'on va et, chose plus grave, on glisse à la surface d'un poème qui ne se laisse pas pénétrer (on entend bien que je ne parle pas de sa signification logique), qui repousse au contraire l'assaut du lecteur, comme un blindage poli écarte un rayon qu'il réfléchit. La poésie d'Audiberti fait bloc. On s'y casse les dents mais on a toujours envie d'y mordre.

Poésie 42 publie dans son dernier numéro un long poème d'Audiberti, *La Vallée*, dont voici quelques vers :

Fixé sur ma poitrine il me permet d'entendre
Contre lui se briser les flèches et les voix

Que le frisson baignant des femelles dégage,
rosée hostile en gerbe autour du noir grenat.
Le livre fait l'ivresse et libère Krishna.
L'honneur coule du roc lumineux de la page.

Que de voix « si bien mêlées », se font entendre dans ce numéro : André de Richaud et Yves Gandon, François Dodat, Loys Masson, Pierre Emmanuel, Pierre-Louis Matthey et combien d'autres. Détachons de l'ensemble, car les circonstances dans lesquelles il fut écrit le rendent d'autant plus émouvant, ce court poème de Jean Cayrol :

J'appartiens au silence,
à l'ombre de ma voix,
aux murs nus de la Foi,
au pain dur de la France.

J'appartiens au retour
à la porte fermée
Qui frappe dans la cour
Qui fredonne la paix ?

L'aube nourrit la terre
à la source de feu
J'appartiens au ciel bleu
Qui souffre sur la pierre

La bonne prose n'est pas absente de ce numéro de *Poésie* 42 qui contient aussi un texte retrouvé de Quevedo, traduit par Retif de la Bretonne.

Profil Littéraire de la France, Numéro 12. Encore et beaucoup de poésie. Parfois de la meilleure, notamment avec Yanette Delétang-Tardif dont *Mainte Erreur* me paraît être un des poèmes les plus purs qu'elle ait écrit.

La route se trompe de terre.
L'eau se noie. Un cri dans la pierre
Egare la flamme.

Audisio, Bousquet, Miomandre, Mancil, Rousselot, Emié, Massat (quelle cohorte !) figurent dans ce numéro qui nous fait entendre en outre quelques voix nouvelles, dont celle de François Monod est la plus intéressante.

La partie critique de la revue est en général assez faible. Mais remarquable la chronique de Joë Bousquet dont j'extrais ces lignes :

« Aux meilleurs auteurs de poèmes à sujets, de qui nous avons de précieuses contributions à attendre, nous devons ici rappeler que l'unique sujet d'un poème est toujours la poésie. Poésie à qui l'évocation d'un fait est un prétexte à ne signifier qu'elle-même. *L'être est ici le fruit de la parole* (1), hymne à la poésie dans un hymne au langage. Disons, pour être plus clair, que le poème est un monde clos dans lequel l'événement est la substance du verbe. (Aussi s'imaginerait-on rien d'aussi déplacé qu'un poème intentionnellement prophétique).

« — Mais, nous dira-t-on, vous prêtez à la poésie les traits que des imaginations plus hardies accordent à la divinité. Ces imaginations ont ignoré le terrible engagement de l'homme moderne qui a voulu toucher le fond de l'espérance humaine

(1) C'est moi qui souligne.

sans renoncer à sa grandeur. Le poète est le plus réaliste des hommes. Sa grandeur se définit par le poids de ce qu'il aspire à sauver. L'espoir du poète est l'écrasante ascension d'un homme qui a vaincu l'espoir. Il n'a pas de nom pour désigner Dieu. Il les a tous pour le chercher en vain, dans le monde où l'on ne voit que l'ombre de celui qui nous voit. La poésie est la seule vision de l'Absolu que le relatif nous puisse donner.

« Qu'on nous pardonne ces propos ! Ils ne sont pas d'un poète, mais d'un liseur de poèmes. De Lescoët admettra plus volontiers mes paroles si j'écris : la poésie est la plus haute expression de ce phénomène si obscur que les philosophes ont appelé l'union de l'âme et du corps ».

Que Bousquet me pardonne : il est difficile de *cerner* plus étroitement l'objet poésie en si peu de lignes. Je lui poserais, si j'osais, une question : a-t-il lu *Le Musicisme* ?

Jean TORTEL.

LE THÉATRE

LA REINE MORTE, de *Montherlant*.
DEIRDRE DES DOULEURS, de *J. M. Synge*.

La première pièce de Montherlant, que le Théâtre Français a présentée avec éclat, a provoqué bien des discussions. Des gens de théâtre lui reprochent ses longueurs (les gens de théâtre confondent souvent longueur et hauteur), et les amateurs d'éditions de luxe ses situations théâtrales. Mais le public, indifférent aux querelles, a immédiatement senti la grandeur de l'ouvrage — et ce succès est un des plus purs (malgré une publicité un peu fâcheuse, au départ) un des moins mêlés de mauvaises raisons que la scène française ait connus depuis *Siegfried* de Giraudoux.

Pièce développée sur deux registres (1° intrigue violente — 2° méditation sur le salut de l'âme), comme si deux auteurs, (un dramaturge espagnol et un moraliste français) avaient réussi à travers le temps et l'espace, à se conjoindre pour l'écrire.

Intrigue d'inspiration espagnole par son point de départ (un drame assez médiocre du XVI^e^ siècle, *Régner après la Mort* de Louis Velez de Guevaro, dont Montherlant, d'ailleurs, s'est à peine servi).

Pédro, fils de Ferrante, roi de Portugal, refuse le mariage politique que son père lui impose. Il ne veut pas de l'infante

de Navarre parce qu'il aime une jeune fille sans nom et sans famille : Inès.

Inès sera-t-elle tuée par Ferrante sur les conseils de ses ministres, ou bien vivra-t-elle ? Voila la question posée. Et Montherlant règle pendant trois actes le flux et le reflux des dangers autour d'Inès.

La scène où l'infante se trouve pour la première fois devant sa rivale et, subjuguée, veut la sauver de la mort, et l'entraîner dans sa fuite est une des plus étranges que le théâtre de tous les temps nous ait jamais données.

— « A la naissance de vos seins, dit l'infante, dans le duvet entre vos seins, un de vos cils est tombé. Il est là, comme la plume d'une hirondelle qui a été blessée dans son vol ; il bouge un peu, on le dirait vivant. L'hirondelle est blessée, dona Inès, combien de temps volera-t-elle encore si elle ne trouve abri ? ».

Mais Inès répond : — « Dieu me protègera si j'en suis digne. Je connais les choses divines : c'est sur la terre que je les ai vécues. Nos passions sont les anges du seigneur ».

Car Inès ne peut être sauvée sur la terre : elle le sait, ou mieux, le pressent. Et elle refuse.

Pièce écrite en collaboration par Lope de Véga et Pascal. Un crime espagnol médité à Port Royal. Mélange saisissant. Mélange ? Pas tout à fait. Et voici le seul reproche qu'on puisse former devant cette pièce : les parties méditées alternent avec les parties jouées sans se fondre à elles.

Des quatre personnages principaux, deux sont du Montherlant-Lope de Vega (Pédro et l'infante). Tout sang, mâchoires et colère. Les yeux fixés sur le monde physique. Les deux autres (Ferrante et Inès) ont au contraire les yeux fixés sur le monde intérieur, et leurs paroles auraient pu être prononcées il y a trois siècles sous les ombrages de la vallée de Chevreuse. Ce sont des créatures du Montherlant-Pascal.

C'est justement pourquoi la scène d'Inès avec l'infante est si belle. Les deux Montherlant s'y affrontent et s'y livrent bataille.

Tout le long de la pièce Ferrante ne tient en réalité que des monologues. C'est le type même du solitaire. Presque toutes ses paroles pourraient s'inscrire en appendice aux *Pensées* de Pascal (par exemple : « Les gens préfèrent mourir à quitter leurs affaires, ou simplement à les mettre en ordre »). Quelques-unes, moins nourissantes, parmi les *Maximes* de La Rochefoucauld (« La sensation d'un pouvoir dont on n'use pas est sans doute une des plus fines qui soit au monde »).

Quelques-uns encore parmi ces réflexions dont le cardinal de Retz coupait ses *Mémoires* (« Il ne faut pas être dans la mauvaise foi comme un poisson dans l'eau, mais comme un aigle dans le ciel »).

Oui, trop de maximes, peut-être, trop de méditations parlées viennent interrompre une action extérieure, par une action intérieure. Mais, cette action intérieure est toute la musique de la pièce. Et par elle la pièce devient un chef-d'œuvre, c'est-à-dire quelque chose d'irremplaçable. Montherlant a réussi à imprimer une vibration théâtrale, c'est-à-dire commune, à certains secrets jusqu'alors isolés dans la méditation des solitaires. Et c'est surtout le personnage de Ferrante qui est chargé de jouer cette deuxième pièce, toute métaphysique, accolée à la pièce dramatique.

Ferrante mettra-t-il à mort la maîtresse de son fils ? Cette question est à la fois la trame de la pièce et du personnage. Mais en agitant le cœur du vieux roi, elle tire après elle toutes les autres questions qui peuvent envahir un homme au déclin de sa vie : pourquoi ai-je vécu ? Quels ont été mes rapports avec les hommes, et avec Dieu ? Sous quel déguisement et pour quelles fins les forces qui m'animent se sont-elles révélées ?

Ici, Lope de Vega se tait. Nous sommes entièrement à Port Royal. « L'homme est naturellement, crédule, incrédule, timide, téméraire », dit Pascal. Et c'est Ferrante qui, se définissant sans cesse (et effaçant chacune de ses définitions sous une autre) pourrait prononcer ces mots-là. « Puissance des mouches, dit encore Pascal. Elles gagnent des batailles, empêchent notre âme d'agir, mangent notre corps ». Et le drame de Ferrante est la bataille contre ces mouches, que deviennent, à l'approche de la mort, tous les instants qu'il a vécus.

L'avant-dernière scène nous le montre en présence d'Inès. Il a décidé de la sauver. Mais le mouvement de sa clémence est trop vif et fait jaillir de lui des aveux de faiblesse, et la confidence de son inquiétude.

— « Inès, cette nuit est pleine de prodiges. Je sens que je m'y dépasse, que j'y prends ma plus grande dimension, celle que j'aurai dans la tombe, et qu'elle est faite pour que j'y dise des choses effrayantes de pureté ».

— « C'est l'ivresse de Noé » hurlent les courtisans qui s'enfuient, épouvantés. Et cette scène s'achèvera par la condamnation d'Inès. Non, Ferrante ne pourra laisser vivre la dépositaire de ses secrets. Qu'importe qu'elle mérite ou non la mort, elle mourra. « Tout le monde est coupable de quel-

que chose... De temps en temps il faut dire non; et sévir, à peu près au hasard ».

Pourtant il hésite encore. Mais Inès lui révèle qu'elle est enceinte et que, lui, Ferrante, va bientôt être grand-père. C'est ici que la tragédie atteint son point le plus obscur, mais le plus haut. Devant cette révélation, Ferrante s'écrie : « Un enfant ! encore un enfant ! ce ne sera donc jamais fini ! ». Et cette fois, plus de doute, Inès sera tuée.

Ce qu'il vient de condamner à mort, ce n'est plus seulement Inès, mais sa descendance. La question : tuerai-je Inès ? est maintenant sous sa véritable lumière et devient : me tuerai-je moi-même ? Et le roi, de ce promontoire moral ou peu à peu nous l'avons vu s'élever, se condamne à mort lui-même.

Mais il ne se sent pas, pour cela, retranché de Dieu.

— « Vous voyez l'échelle ? — L'échelle ? — Oui, l'échelle qui va de l'enfer jusqu'aux cieux. Moi, toute ma vie j'ai fait incessamment ce trajet ; tout le temps à monter et à descendre, de l'enfer aux cieux. Car avec tous mes péchés, j'ai vécu cependant enveloppé de la main divine. Encore une chose étrange ».

Ferrante, l'assassin, sent que son âme sera sauvée dans l'autre monde.

Cette pièce, qui pousse le jansénisme jusque dans ses conséquences extrêmes et bien au delà du point que les convenances du temps avaient permis aux Messieurs de Port Royal d'approcher, s'achève en réalité sur cette réplique de Ferrante.

La scène qui suit immédiatement celle-là, et qui termine la pièce, nous montre la mort de Ferrante (« Le sabre de Dieu passe au-dessus de moi »), l'avènement de Pédro et le châtiment des ministres. Le dramaturge espagnol prend la parole après le moraliste français.

L'auteur de *Régner après la mort* avait montré (et c'était la seule belle scène de son drame) Inès installée morte sur le trône et les ministres obligés par Pédro à s'agenouiller devant ce cadavre couronné. Peut-être pouvons-nous regretter que Montherlant ait hésité à achever et à égaler par cette violence métaphysique de sa tragédie.

Tandis que cette pièce étonnante se joue au Français, une autre pièce lui donne aux Mathurins-Rideau de Paris, le contrepoint : *Deirdre des Douleurs*, de Synge.

Cette pièce, très éloignée des autres œuvres de Synge et de son célèbre *Baladin,* se passe à une époque lointaine en Irlande, et nous montre aussi le jeu de ces balances que le désir de vivre et la crainte de Dieu posent dans le cœur de

l'homme. Mais alors que les puissances surnaturelles sont d'essence chrétienne dans *La Reine Morte*, elles jaillissent dans *Deirdre* d'un fond plus trouble et plus sauvage. Les dieux païens de l'Irlande la remplissent tout entière, bien qu'ils ne soient jamais nommés.

La jeune Deirdre est élevée loin du monde et en pleine forêt pour devenir l'épouse du roi qui l'aime. Mais un jour d'orage, un jeune voyageur se réfugie dans la cabane. Et l'orage fini, les deux jeunes gens saisis par l'amour avec la rapidité même de l'orage, s'enfuient ensemble dans un autre pays.

Sept ans d'amour unique. Mais la crainte de voir ce chef-d'œuvre se ternir, les poussent (sans qu'ils osent formuler clairement leur pensée) à retourner au pays où le roi les attend et les fera mourir. Tentation du néant au sommet du bonheur. Nécessité obscure de jeter la mort sur l'autre plateau de la balance. Sacrifice aux dieux.

Cette pièce, mise en scène par Marcel Herrand, a révélé une toute jeune comédienne dont ce sont les débuts et qui s'annonce comme un conducteur surprenant de l'énergie dramatique : Maria Casarès.

Ces deux spectacles, et la nature de leur succès, nous donne une indication. Il faut aller, au théâtre, vers ce qui dépasse l'homme. Les ressorts dramatiques ne sont plus dans le seul jeu des passions, mais dans leur infra-rouge et leur ultra-violet : l'inconscient et les dieux.

Georges NEVEUX.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS